

## Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Band I Aachen — Blumner (Mit 68 Bildtafeln, 500 Textabbildungen, 200 Notenbeispielen, 20 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1949 bis 1951. 1952 Sp.

Als der Hrsg. dieser Enzyklopädie in der ersten Nachkriegszeit Mitarbeiter suchte, gehörte der Referent zu den Skeptikern — wie sollte ein solches Werk zustande kommen, da die wissenschaftliche Arbeit in Deutschland schon durch die zerrütteten Bibliotheksverhältnisse und die Hemmungen des Verkehrs zumal über die Landesgrenzen hinweg gelähmt und das wirtschaftliche Leben, auch die Druckmöglichkeiten, primitivisiert waren! Nun liegt der erste Band des großen Werkes abgeschlossen vor,<sup>1</sup> fast 2000 Spalten umfassend, überraschend reich an neuen Erkenntnissen, auch buchtechnisch hervorragend, insgesamt eine bewundernswerte Leistung schon, wenn sie in normalen Zeiten zustande gekommen wäre, um so bewundernswerter nun, da sie allen Nachkriegsschwierigkeiten zum Trotz vollbracht wurde.

Zu danken ist diese Leistung einer großen und weiten Gemeinschaft von Mitarbeitern, wissenschaftlichen und technischen, an ihrer Spitze dem Hrsg. Friedrich Blume und dem Verleger Karl Vötterle, die den großen Plan entwarfen und die Ausführung organisierten. Daß dieser Plan nach Möglichkeit die ganze musikalische Welt umspannt, im Stoff wie in der Mitarbeiterschaft, das kennzeichnet die Weite des Planes wie auch die weltweite Entfaltung der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten. Gerade auch von diesem Gesichtspunkt aus ist dieses Werk ein erstes Denkmal einer neuen Epoche der Musikforschung. Die Vielzahl der Mitarbeiter bezeugt aber nicht nur den quantitativen Fortschritt, sie spiegelt im Ergebnis auch den mannigfach persönlich bedingten qualitativen Stand der Forschung sowie gegenwärtige Besonderheiten des musikwissenschaftlichen Interesses und dessen

unterschiedliche Verteilung auf die Provinzen und Schichten des schwer zu umfassenden und noch schwerer auszulotenden Reiches der Musik. Es ist auch in diesem Sinn ein Denkmal der Musik in der Gegenwart.

Das Werk will offenbar nicht nur ein neues lexikalisches Nachschlagebuch für den Musikfachmann und -liebhaber sein, nur eben umfanglicher als Riemann und Moser und auch Grove (es macht daher diese auch keineswegs entbehrlich). Vielmehr will es das Ganze der heutigen musikwissenschaftlichen Erkenntnis übersichtlich zusammenfassen. Daher ordnet es den Stoff möglichst unter Sammelbegriffe. Daß die nur in solchen Zusammenfassungen genannten Personen und Begriffe nicht auch an ihrem alphabetischen Ort hinweisend angeführt werden, spart Raum, kann aber zunächst enttäuschen, denn erst nach Vollendung des Schlußbandes soll ein Registerband ein allgemeines Schlagwortverzeichnis bringen. Das hat also noch gute Weile.

Zum Beispiel sind Instrumente wie Äoline, Äolsharfe, Balalaika, Blockflöte und Tempo-Charakterbezeichnungen wie Adagio, Andante, Allegro nicht eigens aufgenommen. Auf die letzten wird man warten müssen, bis die Sammelbegriffe Tempo oder Vortrag an der Reihe sind. Den Instrumenten ist das Alphabet günstiger. Sie sind bereits durch einige Sammelbegriffe vertreten. Wobei außer Vorteilen, wie vor allem dem weiteren Gesichtskreis der Darstellung, auch Problematisches deutlich wird. So findet sich kein eigener Beitrag über „Blasinstrumente“, wohl aber einer über „Blasinstrumentenbau“, von dessen 12 Spalten fast eine allein der Lurenherstellung gewidmet ist. Es folgen Artikel über „Blasmusik“, d. h. deren europäische Geschichte seit dem 15. Jahrhundert, mit nicht viel mehr, nämlich 16½ Spalten, und über die „Blasquinte“ mit nicht weniger als 6½ Spalten. Daß hier das technische und akustisch-theoretische Interesse das musikalisch-humane überwiegt, ist ein bezeichnender moderner Zug. So ist auch zwar nicht den Blasinstrumenten, wohl aber den Balginstrumenten eine eigene Abhandlung gegönnt. Ist aber wirklich ein Nichtklingendes des Apparates wie der Balg wesentlicher für die systematische Ordnung der Musikinstrumente als ihr Klingendes, z. B. die Pfeife, und gar die die Musik erst hervorbringende Tätigkeit des Menschen am Instrument, z. B. das Blasen? In diesem Balginstrumentenaufsatz findet sich denn auch so Verschiedenes

<sup>1</sup> Inzwischen ist auch der 2. Band (Bo—Dap) erschienen. Das Werk erscheint in Lieferungen; die letzter erschienene (Nr. 20/21) umfaßt die Artikel Daquin—Dezède. Die Schriftleitung

zusammen wie der Dudelsack — warum nicht auch das Platerspiel? —, die Geschichte der Orgel — wer wird sie hier suchen? —, das Harmonium und die verschiedenen Harmonikas, ja sogar die balglose Mundharmonika.

Als besonders wertvolle praktikable Ergebnisse des Bemühens um übersichtliche Zusammenstellungen seien hervorgehoben die Abhandlung über die „*Anonymi*“ mit einem Verzeichnis und kurzen Charakteristiken der anonymen mittelalterlichen Musiktraktate — man wird künftig einfach nach dessen Numerierung zitieren können —, ferner die Zusammenstellungen der Musica-Definitionen (Sp. 698 unter *Ars musica* und 855 unter Augustinus), die Beiträge über Autographie und Bibliographie. Eine Übersicht über die für die Musikforschung wichtigsten Bibliotheken wäre ebenfalls erwünscht gewesen — vielleicht kommt sie noch unter dem Schlagwort „Musikbibliotheken“ Wertvolle Arbeitshilfen sind auch die ausführlichen Werk- und Literaturverzeichnisse. Bei J. S. Bach z. B. umfaßt das Werkverzeichnis mehr als 18 Kleindruckspalten, das Verzeichnis der Werkausgaben etwa 6, das der Bach-Literatur fast 5; bei Beethoven das Verzeichnis der Werke 6 $\frac{1}{2}$ , der Erstausgaben 7, der Neuausgaben und der Literatur 5.

Sehr dankenswert sind auch die klärenden Abhandlungen über Begriffe, die im Tagesgebrauch oft zu Parteischlagworten verengt werden, wie „*absolute Musik*“ und „*Atonalität*“ Höchst aufschlußreich für die gegenwärtige Lage wie für die Sache selbst vor allem die verschiedene Beurteilung der Atonalität, zuerst vom Historisch-Ästhetischen her, dann in gründlicher musikpsychologischer Erhellung. Zu deren Schlußbemerkung, daß der Saltomortale in die Atonalität keine folgerichtige Konsequenz sei, wäre zu fragen, ob er es nicht doch dort ist, wo die tragende und bewegende Kraft nicht mehr kontinuierlich, von Grund auf verbindend wirkt — solcher Zerfall ins Diskontinuierliche ist zwar auch heute durchaus keine allgemeine, also auch in seinen Folgen keine allgemeinverbindliche Erscheinung, aber doch seit Jahrzehnten eine epidemische, die sich nicht nur in atonalem Theoretisieren und Komponieren, auch in von tonalen Kräften entleerter Auffassung und Wiedergabe tonaler Musik etwa Bachs und Beethovens auswirkt. Auch für das Kapitel „*Amusie*“ wäre das wohl wichtig.

Viel Neues ist in den Darstellungen zu finden, die Ländern, Völkern, Städten gewidmet sind. z. B. unter den Stichworten *Amerika* (9 $\frac{1}{2}$  Spalten — warum aber sind unter dem Namen des Kontinents nur die USA berücksichtigt?), *Australien und Australien* (9), *Afrikanische Musik* (9), dazu die *ägyptische* (13), die *äthiopische* (8), die der *Bantu* (10 $\frac{1}{2}$ ), dann die *arabische* (25), die weiterhin mit vielen Einzelbeiträgen über Musiker und Theoretiker besonders reich vertreten ist, wogegen die *asiatische* zunächst nur mit einer kurzen Übersicht (31), *Afghanistan* (2 $\frac{1}{2}$ ), und *Bali* (5) erscheint. Von europäischen Völkern sind die *Basken* (20) sehr gut bedacht, dazu aus der Völkerwanderungszeit die *Awaren*, ferner die Länder *Aquitanien*, das *Baltikum*, *Bayern*, *Belgien*, die Städte *Aachen*, *Aberdeen*, *Amsterdam*, *Ansbach*, *Antiodien*, *Antwerpen*, *Arras*, *Bagdad*, *Bamberg*, *Barcelona*, *Basel*, *Bayreuth*, *Bergamo*, *Berlin*, *Annaberg*, *Aosta*, *Bartfeld* sind durch eingehende Charakteristiken der wertvollen Musikhandschriften vertreten, die wir ihnen verdanken. Die meisten dieser Darstellungen verarbeiten nicht nur die bisherige Literatur, sondern bringen darüber hinaus eigene neue Forschungsergebnisse der Verfasser. Das gilt auch für die biographischen Beiträge. Hier sind England, Frankreich und Spanien besonders gut vertreten. Namen, die vermißt werden könnten, werden wohl in größerem Zusammenhang berücksichtigt werden. Manches mußte wohl auch wegbleiben, weil sich kein Referent dafür finden ließ. Andererseits ist z. B. die weltliche mittelalterliche Monodie gerade auch mit biographischen Beiträgen bedacht. Daß diese in streng modale Deutung verfechten, die der Schlußabsatz des Beitrags über „*akzentuierende Dichtung*“ zu begründen sucht (276), daß überdies die Melodiebeispiele in modernem  $\frac{3}{4}$ -Takt mit Taktstrichen notiert sind, mag Widerspruch finden und die Frage nahelegen, ob hier im Grunde nicht neuzeitliche Gewohnheit scharf taktteilenden Akzentuierens die Deutung beeinflusst hat. Dankenswert ergänzend orientiert über Geschichte und Problematik der modalen Deutung der Beitrag über *J. B. Beck* (1418 f.). Eine durch ausgedehnte neue Quellenforschung bereicherte Materialkenntnis kennzeichnet die Beiträge zur geistlichen Monodie des Mittelalters.

Musikgeschichtlich besonders instruktiv sind naturgemäß die Epochendarstellungen. Eine ausgezeichnete, sachliche Grundlegung gibt

die Abhandlung über das „Abendland“. Klar vermitteln das Wesentliche die Darstellungen der *Ars antiqua* und *Ars nova*. Die Abhandlungen über „*Absolutismus*“ und „*Aufklärung*“ dagegen, so sehr gerade sie durch musikwissenschaftliche Erhellung auch der politischen Historie helfen könnten, den Zeiten durch das Getriebe der Geschehnisse und Meinungen auf den Grund zu dringen, urteilen umgekehrt stark von politischer Ideologie her, sub specie modernitatis — eine zeitgemäße Gefahr, auf die daher mit einigen Beispielen eingegangen sei. Da wäre also das Opernwesen in den Residenzen „*kraft der egoistischen Anstrengungen der Landesherrn*“ aufgeblüht (65); da hätte „*der Drang absoluter Herrscher, alles zu können*“, die musikalischen Habsburger zu aktivem Musizieren getrieben (62), da hätten Bach, Händel, Gluck diesen verwerflichen Absolutismus „*in seiner Wesensform vollkommen überwunden, indem sie als absoluten Maßstab die Musik setzten*“ (66) — so hätten sie also den „absoluten Maßstab“ (falls es einen solchen geben sollte) nur in die Musik hinein verschoben? Wie dort eine politisch-ideologische Kappe aufgesetzt. Sind Kantate und Passion, Oper und Oratorium wirklich von der Musik als absolutem Maßstab bestimmt? Sind in der damals eben durchregulierten Dur-Moll-Tonalität, im Opernhaus, in der Monadologie, diesen typischen Bildungen der Epoche, Platz und Funktion des Grundtons, des Fürsten, der Zentralmonade wirklich absolut, losgelöst? Oder herrscht nicht vielmehr ein allgemeines, gerade auch die Mitte selbst fixierendes, kadenzial-zeremoniell ausgeprägtes Gebundensein im zentrierten und gestuften Ganzen? — Die Aufklärung in der Musik wird dann definiert als „*das unerlässliche Hilfsmittel (nur Hilfsmittel?), die gefühlte und gedachte Musik zu einer Harmonie zu bringen, Musik nicht nur als Rausch der Sinne, sondern als geistige Sprache aufzufassen*“ (812). Aber schon Schütz, Lasso, Josquin usw. musizierten doch wohl harmonisch in jenem Sinne, nicht nur sinnberauscht, sondern geistig sprechend; so wäre also die spätere „Aufklärung“ nur Notmaßnahme, wirklich nur Hilfsmittel des nunmehr zerspaltenen Menschen, die verlorene Harmonie musikalisch zu restaurieren? Das „*eigentlich Bewegende, Wichtigere*“ vor „*bloßem Volksbrauch*“ und „*einfacher, natürlicher Aussage körpergebundener Musik*“

— so heißt es demgemäß weiter — seien „*rationale Bewußtseinsakte*“, „*Spekulation*“. Sonach — projiziert man nämlich ein modernes Endstadium der „Aufklärung“ in das 18. Jahrhundert zurück — kann die damalige Musik allerdings nur als eine Kunst erscheinen. „*die alle psychologischen Wirkungen aufs genaueste errechnet und sie dann auch in Rechnung stellt*“ (814) und im Besonderen J. S. Bachs Musik als „*erdacht, wie nur je Musik erdacht worden ist*“ Null und nichtig sind also für diese Ideologie die Selbstzeugnisse Bachs und seiner Zeitgenossen über die wesentliche Kantabilität, die Gemüts ergötzung, „*die beseelten Saiten*“, „*die durch Ohren, Augen, Herz*“ dringende Kraft besonders auch Bachscher Musik, überhaupt die Integrität, das Voll-lebendige der großen hochbarocken Kunstwerke. Danach aber sei das Stilideal der Bach-Söhne und -Schüler „*eine Schönheit um jeden Preis*“ gewesen (820) — wo finden sich etwa bei Friedemann und Philipp Emanuel Zeugnisse dafür? Die klassische Musik endlich „*wäre ohne Leibniz und Hegel nicht denkbar*“ (821) — die Musik Haydns und Mozarts aber war doch wohl, den Zeitgenossen zum Troste, schon vor Hegels Philosophie wirklich vorhanden und zuhänden, und das „*Hin und Her*“ (Hegels eigener Ausdruck!) der (typisch romantisch) kreisenden Dialektik Hegels ist der im eigentlichen Wortsinn re-aktionäre Widersacher des zielstrebigem klassischen Fortschreitens gerade auch der Zwei-Prinzip-Musik Beethovens. — Die eigentliche musikwissenschaftliche Darstellung der Epoche von etwa 1580 bis 1750 erfolgt weiterhin in einer 72 Spalten umfassenden Abhandlung über den „*Barock*“ Sie erfährt eine außerordentliche Fülle von Material in klarer Gliederung, in der Deutung zeigt auch sie rationalistisch-moderne Züge. So, wenn es kurzerhand für einen Irrtum erklärt wird, zu glauben, Bach habe im *Actus tragicus* seine eigenen Empfindungen wiedergegeben; er habe lediglich „*einen ganz rational gesehenen Sachverhalt durch die ars combinatoria in überkommene Ausdrucksformen übersetzt*“ (1300). So gewiß Bach nicht nur seine eigenen Empfindungen einfach wiedergab: sollte er wirklich so desintegriert gewesen sein, daß in seinem „*Sehen*“ und „*Übersetzen*“ nicht auch eigene „*löbliche Affekte*“ mitgesprochen hätten? Wäre er wirklich als Komponist, so gewiß er ein klarer Denker war, nur ein Denktechniker gewesen, wie es etwa in dodekaphonischen

Bereichen als Ideal erscheinen mag? Von einem Standpunkt aus, der die Mit- oder gar Grund-Wirkung auch des höchsten, des religiösen Affekts ausschaltet, kann man freilich auch in Bachs und seiner Zeitgenossen eigenhändigen J. J. und S. D. G. am Schluß der Werkniederschriften „*nicht mehr als einen Handwerksbrauch sehen*“, wie es in dem gleichfalls sehr inhaltreichen, umfanglichen Aufsatz über J. S. Bach heißt (1032). War aber damals ein solcher „Handwerksbrauch“ nicht doch mehr, als man ihm hier zutraut, weil nämlich solches „Handwerk“ nicht nur Werk der Hand, sondern des integren, auch des inwendigen, beseelten Menschen war? Und wenn schließlich dem Spätbarock Bachs und Händels eine „Motorik“ zugeschrieben wird, die „*durch ihre unbarmherzige (!) Einprägsamkeit den Hörer überwältigen ließ*“ (1311), so trifft das wohl mehr Bachs Musik in der Gegenwart als in der Geschichte, und auch heute nur im Bereiche derjenigen Motoriker unter den Virtuosen, die auch an Bach einen wirklich unbarmherzigen, entmenslichten Maschinenrhythmus praktizieren. Es widerspricht aber durchaus dem vielfältig bezugten Grundwesen jener Zeit überhaupt wie dem, was von Bach selbst vielfältig dokumentarisch bezeugt ist. „*Vor allem eine kantable Art*“ auch beim instrumentalen Spiel forderte er bekanntlich selbst. „*Völlig freier und fließender Gesang*“, „*völlig leichter Vortrag*“, „*sogar in seinen Fugen ein so charaktervolles . . . und leichtes rhythmisches Verhältnis, als wenn sie nur Menuetten wären*“: so urteilt über seine Musik der von den Söhnen unterrichtete Forkel. Und der getreue Bach-Schüler Kirnberger weist, indem er Couperin und den „*großen Bach*“ als Muster nennt, immer wieder darauf hin — in Sulzers „*Theorie der schönen Künste*“ sogar unter dem Stichwort „*Gesang*“ —, daß man „*eine völlige Kenntnis von Bewegung und Rhythmus*“ nur durch das intensive Studium der „*Tanzmelodien verschiedener Nationen*“ erlangen könne. Wenn doch manche Virtuosen von solchen Zeugen lernten und nicht durch unbekümmert neuzeitlich-motorische Vergewaltigungen in Konzert, Rundfunk und Schallplatte auch die Musikwissenschaft zu überwältigen drohten!

Wenn übrigens die barocke Großform auch bei J. S. Bach und Händel grundsätzlich als Reihenbildung erklärt wird (1314), tonal-

funktionale Großform aber z. B. in Kantaten, Opern, Oratorien nur als gelegentliche Ausnahme, auch nicht etwa wenigstens als charakteristisches, wenn auch nicht immer voll erreichtes Leitbild: sollte sich da nicht wiederum, und nun im Großen, jene moderne Motorik auswirken, die im Kleinen die funktionelle Akzentdifferenzierung des Gruppentakts durch bloße Akzentreihung ersetzt, entsprechend auch dem Ersatz der tonal-funktionalen Melodie durch eine vermittels Reihentechnik hergestellte? Und stünde dann die Musik nicht in völligem Gegensatz zu dem Formwillen und der Formkraft, die sich damals in der Architektur ausprägten? Sind doch die damaligen Kirchen-, Kloster- und Schloßbauten durchaus funktional differenzierte Großformen, nicht Reihenbildungen wie heutige Wohnblöcke oder Fabrikanlagen.

Noch einige Einzelfragen. Hatte die Tripletakt-Allemande denn wirklich nur langsames Walzertempo (353)? Siehe Beethovens Op. 119, 3 und Goethes „*fortrasendes*“ Walzen mit Friederike Brion in Sesenheim! — Ist wirklich „*zur Bach-Zeit das allargando im Auslauf der Sätze nicht zweifelhaft*“ (69 ff.)? Allenfalls wurde damals Dehnung der Schlußtakts, was aber nicht dasselbe ist wie stetig zunehmendes allargando, durch die Beischrift *adagio* verlangt. — Liegt nicht die weniger als heute ausgeprägte Betonung im alten tactus-Schlag (266) daran, daß damals das kontinuierlich erfüllte Ab und Auf der tactus-Bewegung wesentlich war, nicht schon der Niederschlag für sich, daß also die Energie kontinuierlich wirkte, nicht auf den Niederschlag konzentriert? — 502 und 611 muß es statt Johannes de Muris wohl Jacobus von Lüttich heißen? — Widersprüche es nicht der Zeithaltung, wenn S. Vignano um 1800 wirklich „*als erster sein Tänzertum auf edites Körper- und Raumgefühl*“ gegründet hätte (1174), da doch gerade damals das vordem zumal im Barock so starke und große Körper- und Raumgefühl romantisch zu verschweben begann?

Als ein ganz besonderes Verdienst, vor allem auch des Verlages, muß zum Schluß die reiche und instruktive und auch technisch vortreffliche Ausstattung des Bandes mit Bildern und Faksimiles hervorgehoben werden. Diese wohlgeählten demonstrationes ad oculos, zu denen noch zahlreiche Notenbeispiele kommen, helfen wesentlich dazu, die lebendige Fülle der Anschauung zu vermitteln, die

das Wort allein schwer geben kann und die doch nötig ist, wenn musikwissenschaftliche Erkenntnis nicht im Abstrakten stecken bleiben, vielmehr die Musik inmitten der lebendigen Welt als ein im großen Ganzen Werden und Wirkendes erfassen will. Ein Abkürzungs- und ein Inhaltsverzeichnis erleichtern die Benutzung des Bandes. Ein ausführliches Vorwort des Herausgebers gibt dem Leser dankenswerten Aufschluß über Plan und Entstehung des Werkes. All das, Wort und Bild, die Arbeit des Herausgebers, der Mitarbeiter und des Verlegers schließen sich so — nochmals sei das hervorgehoben — zu einer bewundernswerten Gesamtleistung zusammen. Wenn hier dies und jenes herausgegriffen wurde, insbesondere um auf die Gefahren hinzuweisen, die der Erkenntnis auch der Musik in Geschichte und Gegenwart aus dem wengleich unwillkürlichen Hineindeuten ihr nicht gemäßiger Musizierweise erwachsen, so will das nicht den außerordentlichen Wert dieser Gesamtleistung bestreiten; es möchte vielmehr dem weiteren Ausbau des großen Werkes dienen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Charles van den Borren: Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden. Deel II. Antwerpen 1951, De Nederlandsche Boekhandel. 410 S.

Mit diesem stattlichen Bande schließt der Altmeister der belgischen Musikwissenschaft seine Musikgeschichte der Niederlande ab (vgl. die Besprechung des Deel I in *Mf.* III, 305 ff.). Wiederum sind es die Niederlande in ihrer alten Bedeutung, deren Musikgeschichte hier behandelt wird, nach unserer heutigen politischen Terminologie also Belgien und Holland. Es besteht kein Zweifel darüber, daß die große Zeit dieser Lande mit dem Namen Sweel'inx abschließt, also gerade dort, wo auch van den Borren seinen 1. Band enden ließ. Was in den Jahrhunderten nach Sweelinx in den Niederlanden musikalisch geschieht, ist durch das Fehlen großer schöpferischer Geister gekennzeichnet. Der Verf. weist darauf in seinem Vorwort zum 2. Bande auch ausdrücklich hin. Daß diese Tatsache nicht bedeutet, die Musikgeschichte der Niederlande sei von Sweelinx ab uninteressant, bedarf keiner Frage. So ist denn auch dieser Band ein höchst bemerkenswertes und für die allgemeine Musikgeschichte äußerst wichtiges Buch. In zwei großen Kapiteln werden das 17. und 18. so-

wie die Zeit nach dem 18. Jahrhundert behandelt. Im ersten dieser beiden Kapitel nimmt Grétry mit Recht den größten Raum ein. Ihm widmet der Verf. ca. 45 Seiten, auf denen alles Wesentliche über den Meister ausgesagt wird. Daß auch andere Komponisten, wie etwa Gossec, nicht zu kurz kommen, bedarf bei einem Autor vom Range van den Borrens keiner Frage.

Je weiter sich das Buch dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert nähert, um so stärker wird der menschliche Anteil des Verf. Er gibt das auch offen zu, und der Rezensent ist weit davon entfernt, darin eine Schwäche zu sehen. Menschliche Anteilnahme bedeutet nämlich hier nicht kritiklos subjektives Urteil, vielmehr erkennt der Verf. auch bei bedeutenden Meistern wie Tinel oder Franck gewisse Unzulänglichkeiten, und es berührt besonders angenehm, daß er vor Peter Benoits Begrenztheiten nicht die Augen verschließt, obwohl er sich gerade für diesen Meister in einer Spezialstudie einmal eingesetzt hat. So hat man stets den Eindruck, daß das musikalische Urteil van den Borrens zwar generationsmäßig bedingt ist — gibt es überhaupt ein anderes? —, daß er aber an jedes Werk einen äußerst kritischen Maßstab anlegt. Manchmal könnte man meinen, er sei allzu kritisch. Dazwischen spricht er dann wieder mit fast zärtlichen Worten von einer kleinen musikalischen Kostbarkeit, und man spürt, mit welcher Liebe hier ein echter Musikkenner, der sich für große dramatische und sinfonische Werke begeistert, auch die kleinen Kunstwerke seines Volkes in ihrem Eigenwert erkennt.

Was das Buch für die allgemeine Musikgeschichte so wertvoll macht, ist vor allem die lückenlose Behandlung der Musik des 19. Jahrhunderts. Dieses Stiefkind der Musikwissenschaft hier einmal objektiv und mit Sorgfalt behandelt zu sehen, ist geradezu wohltuend. Man wird dem Verf. nicht genug dafür zu danken wissen, daß er, der noch vieles von dieser heute zum Teil kaum noch erreichbaren Musik selber gehört hat, so ausführlich darüber berichtet. Morgen würde es ein Jüngerer nicht mehr so können. Viel Licht fällt dabei auf die wechselnden Einflüsse der Nachbarnationen, denen die Musik gerade der Niederlande unterworfen ist, seitdem sie selbst einmal alle anderen überstrahlt hatte. Sicherlich wäre es übertrieben, die beiden niederländischen Völker im 18. und 19. Jahrhundert nur als „Randgebiete“

zu sehen, dazu ist schon der Kontakt zwischen Paris und Brüssel viel zu eng gewesen. Etwas „Randgebiets“-Charakter hat aber manche musikalische Erscheinung doch an sich, was dem Rezensenten besonders für die Wagner-Epigonen zu gelten scheint. Trotzdem zeugt die niederländische Musikgeschichte, wie sie van den Borren vorlegt, von einer imponierenden Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit einer Nation, deren Bevölkerung zahlenmäßig mit den Nachbarn nicht konkurrieren kann.

Wenn hier von „einer“ Nation gesprochen wurde, so geschah das nicht unabsichtlich. Der Verf. ist im 2. Bande seines Werks dem alten Prinzip treu geblieben, nur das zu besprechen, was er selbst kennt, also keine Urteile aus zweiter Hand zu geben. Dadurch gewinnt sein Buch seinen absolut authentischen Charakter, daraus erklärt es sich aber auch, daß die Musik der nördlichen Niederlande, also Hollands, etwas weniger eingehend und ausführlich besprochen wird. Natürlich sind die wichtigen Holländer keineswegs übergangen, aber am Beispiel von Willem Pijper zeigt sich, wie schwer es für einen Nicht-Holländer heute schon ist, einen Überblick über das ganze Schaffen eines solchen Meisters zu gewinnen. Es sei nicht verhehlt, daß van den Borren diesen Mangel offen bekennt. So wird seine Darstellung sicherlich von holländischer Seite aus in manchen Punkten ergänzt werden können. Dafür ist aber die belgische Musikgeschichte in einer so überzeugenden Form dargestellt, daß keine Wünsche offen bleiben.

Daß das Buch wiederum informieren will, also keine musikwissenschaftlichen Spezialprobleme erörtert, und daß es mit einem Charme erzählt, wie er in der musikgeschichtlichen Literatur selten anzutreffen ist, bedarf bei dem hochverehrten Brüsseler Musikforscher keiner besonderen Betonung. Es ist eine angenehme Lektüre und opfert doch nie die wissenschaftliche Genauigkeit der Absicht, allgemeinverständlich zu bleiben. Ein Musterbeispiel für eine musikgeschichtliche Darstellung!

Man wird wohl sagen dürfen, daß van den Borrens zweibändige niederländische Musikgeschichte das Standardwerk in seiner Art ist, ein Buch, zu dem man greifen wird, wenn man sich unterrichten will. Vielleicht werden an späteren Auflagen zeitbedingte und durch neue Forschungsergebnisse notwendig werdende Änderungen vorgenom-

men werden. In seinem Kern wird das Werk aber unverändert bleiben, schon weil es kaum wieder einen Musikforscher geben wird, der eine solche umfassende Darstellung schreiben kann. Noch konnte das Wagnis einer niederländischen Musikgeschichte aus einer Feder unternommen werden. Ob bei der Spezialisierung der musikhistorischen Forschung in absehbarer Zeit solche Gesamtdarstellungen auch für eine „kleine“ Nation noch gewagt werden, ist eine Frage. Eine andere Frage ist, ob sie dann so gelingen werden wie die vorliegende.

Hans Albrecht, Kiel

Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950. Quellenkundliche Studien, im Auftrage des Landesarbeitsausschusses Thüringen für das Bachjahr 1950 herausgegeben in Verbindung mit Hans Pischner und Reinhold Jaernig von Heinrich Bessler und Günther Kraft. Weimar 1950. Thüringer Volksverlag G. m. b. H.

Leichter als für Bachs Leipziger Zeit, die Schering bereits einigermaßen gründlich behandelt hat, lassen sich für Bachs vor-Leipziger Zeit noch unerforschte Quellen ausschöpfen. Neben Smends fesselnden Studien über die Köthener Zeit bringt besonders die vorliegende Festschrift über Bachs Jugendjahre neues Material von unerwartetem Ausmaß, das noch manche Möglichkeit zu weiterer Auswertung bietet.

Neben dem zentralen Anliegen, den Untersuchungen zu Bachs eigenem Leben und Schaffen, findet man hier reiches Material zur Erforschung der Umwelt des jungen Bach, zum Teil Wiederabdrucke aus früheren Schriften, um so „eine Art Handbuch zur Thüringischen Bachforschung auch über das Bach-Gedenkjahr hinaus“ zu schaffen. Dies ist besonders in biographischer und soziologischer Hinsicht vollauf gelungen, während die Erkenntnisse über das Werk selbst, seine Wurzeln und Weiterwirkungen trotz mancher treffender Beobachtungen bei H. Bessler (und früherer Untersuchungen von F. Treiber, F. Dietrich u. a.) meist mehr allgemeiner als spezieller Art sind und somit der künftigen Forschung noch manches zu tun übrig lassen.

F. Rollbergs Bericht über Heimat und Elternhaus Bachs sowie H. Helmbolds Beitrag über junge Bache auf dem Eienacher Gymnasium entstammen früheren Veröf-

fentlichungen. G. Kraft beleuchtet Bachs Ohrdruffer und Mühlhäuser Zeit. Namen von Mitschülern Bachs werden in ihren Beziehungen zu Bach verfolgt, die „noch nicht publizistisch erschlossenen Orgelbauakten“ der Ohrdruffer Michaeliskirche und ihre Orgeldisposition von 1688 werden erwähnt. Karl Müllers Referat über Bach in Arnstadt entstammt einem ausführlicheren Artikel innerhalb der Arnstädter Festschrift, der Beachtung verdient.

„Bachs Weimarer Zeit“ ist der nun folgende, besonders ertragreiche Abschnitt gewidmet. R. Jauernig hat die Weimarer Archive durchsucht und einen reichen Schatz an Material zutage gefördert (wobei erneut die Unzuverlässigkeit Bitters und mehrere Mißverständnisse Terrys auffallen). Dauer und Art der Weimarer Anstellungsverhältnisse werden geklärt: Ostern 1703 war Bach bereits im Weimarer Dienst. Seinen zweiten Weimarer Aufenthalt beginnt Bach gleich als Hoforganist (nicht erst als Kammermusiker), wird aber nebenher wohl auch von Anfang an als Streicher im fürstlichen Collegium musicum gewirkt haben. Besoldungserhöhungen (schon vor 1714!) lassen auf Anerkennung seiner Leistungen schließen. Genaue bauliche Angaben über die Schloßkirche folgen. Besonders einschneidend ist die Feststellung, daß ihre Orgel 1714 umgebaut wurde, zu der übrigens auch H. Klotz aus der Betrachtung der Bachschen Orgelwerke sowie der Referent aus der Untersuchung des Verhältnisses Chorton/Kammerton in den Bachschen Kantaten unabhängig von Jauernig vermutungsweise gelangt waren. J. gibt genaue Details zum Umbau und entdeckt ferner, daß ein zweiter Umbau 1719/20 stattfand, so daß die von A. Wette 1737 überlieferte Disposition keine Rückschlüsse auf die Orgel zu Bachs Zeit zuläßt. Wenige Tage vor Pfingsten 1714 wird die neue Orgel gestimmt — doch wohl, um an Pfingsten gespielt zu werden. Ihre endgültige Fertigstellung zieht sich jedoch noch bis zum Herbst hin — dies findet sich auch in den Transpositionsverhältnissen der Kantaten von 1714 bestätigt. Daß die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“, deren besonders feierliche Aufmachung bisher noch keine plausible Erklärung fand, nun zum 3. p. Trin. 1714 als „Orgelweihkantate“ erklang (S. 75), scheint mir daher weder aus der Betrachtung ihrer Transpositionsverhältnisse noch aus den Daten der Fertigstellung der

Orgel begründbar. — Bachs Verhältnis zu Johann Gottfried Walther gewinnt neue Aspekte, wenn man mit J. annimmt, daß die Kürze des Bach-Artikels im Musikalischen Lexikon auf die Weimarische Zensur zurückzuführen sei (im Hinblick auf Bachs „*un-gnädige Dimission*“ aus Weimar) — nennt doch Wette Bach überhaupt nicht! Bachs Verhältnis zum Orgelbauer Trebs und zu anderen Bekannten der Weimarer Zeit wird verfolgt. — Wichtige Thesen stellt J. zu den Weimarer Kantaten Bachs auf. Daß Nr. 15 in Weimar zu Ostern 1703 entstanden sei, überzeugt vollauf; dafür sprechen nicht allein die von J. beigebrachten Argumente, daß Bach Ostern 1703 bereits in Weimar war und daß der Text — wie Spitta zeigte — in Weimar entstanden sein dürfte, sondern auch der Vorwurf des Arnstädter Protokolls „*daß bißher gar nichts musiciret worden*“, der doch wohl nur dahin gedeutet werden kann, daß Bach bis 1706 in Arnstadt keine Kantate aufgeführt hat. Bach betrachtete sich in Arnstadt nur als „Organist“ und fühlte keine Verpflichtung, auch noch die Rolle des „Director musices“ zu übernehmen. Die gleiche Einstellung Bachs kommt auch in dem Protokoll der „Affäre Geyersbach“ zum Ausdruck, das nun in der Festschrift „J. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt“, Arnstadt 1950, vollständig vorliegt. Der Vorwurf gegen Bach, „*daß er vorgebe, er sey nur auf Choral, nicht aber Musicalische stücke bestellet, welches doch falsch, denn er müßte alles mit musiciren helfen*“, und Bachs Antwort, „*Er weigere sich nicht, wenn nur ein Director musices da wehre*“ (a. a. O., S. 99), sind bisher in der Beurteilung von Bachs Arnstädter Tätigkeit viel zu wenig gewürdigt worden. Wir haben daher keinerlei Berechtigung, die Kantate 15 weiterhin für Arnstadt in Anspruch zu nehmen, und S. 38 der vorliegenden Festschrift wäre dahingehend zu berichtigen. — Für Kantate 106 (*Actus tragicus*) nimmt J. einen plausibleren Anlaß als den Tod des Weimarer Rektors Großgebauer an: den Tod des einstigen Weimarer Schloßorganisten Johannes Effler. Freilich unter der Voraussetzung, daß das Werk 1711 und nicht schon früher entstand. Nun scheinen mir die stilistischen Merkmale aber so deutlich auf das Jahr 1707 zu weisen (und auch Spitta kann hier nicht als Kronzeuge angerufen werden, da er ja die ganz ähnliche Kantate 131 in Unkenntnis ihres autographen Schlußver-

merks noch in das Jahr 1712 datiert), daß mir mit dieser Vermutung wenig gewonnen zu sein scheint. Der *Actus tragicus* wird eben doch schon 1707 entstanden sein<sup>1</sup>. Aus den Kammerrechnungen weist J noch eine Anzahl weiterer Weimarer Kantatenaufführungen der Zeit zwischen 1714 und 1717 nach. Leider lassen diese keine bündigen Rückschlüsse auf Bachs Kompositionstätigkeit zu. Daß in jenen Jahren in Weimar eine reiche Produktion an weltlichen und Kirchenkantaten herrschte, erfährt man auch aus den Dichtungen Salomon Francks; wir müssen uns aber hüten, Bach allzu ausschließlich als ihren Komponisten anzunehmen. J.s Behauptung, durch den Auftrag an Bach von 1714, monatlich neue Stücke aufzuführen, sei Drese jun. praktisch ausgeschaltet worden (S. 102 f.), scheint unbegründet. Fest steht, daß Bach seine Kantaten ab 1714 in 4wöchigem Turnus verfertigte (s. meine „Studien“, S. 53 ff.). Das besagt aber doch nicht, daß nicht auch für die dazwischenliegenden Sonntage Kantaten anderer Komponisten entstanden. Sollten nicht insbesondere die Kantaten des *Evangelischen Andachtsopfers*, 1715, in einer derartigen Gemeinschaftsarbeit von Kapellmeister, Vizekapellmeister und Konzertmeister wechselweise verfertigt worden sein? Ist es nicht einigermaßen gezwungen, wenn J. seiner These zuliebe annehmen muß, die Einzeldrucke aus dem *Evangelischen Andachtsopfer* (Laetare bis 5. p. Trin. 1715) seien nur deshalb für jeden Sonntag hergestellt worden, weil „noch nicht feststand, welche von ihnen Bach komponieren würde“ (S. 95)? Das war doch durch Bachs nunmehr seit einem Jahr angewendeten Vierwochenturnus genau festgelegt! Der Grund konnte doch wohl nur sein, daß auch die dazwischenliegenden Kantaten vertont wurden — und zwar nicht von Bach<sup>2</sup>! Und ebenso unbelegbar ist J.s Annahme, Drese habe sein „*Notisten Deputat*“ und seine Gelder für Notenpapier (die nur für das Jahr 1714 ausschließlich an

Bach gezahlt werden) für „weltliche Musik“ bezogen (S. 104) — warum nicht auch für Kirchenmusik<sup>3</sup>? — Recht unklar liegen die Verhältnisse bei den weltlichen Kantaten: wie viele von ihnen durch Bach vertont wurden, wissen wir nicht. Doch gelingt es J., die Weimarer Aufführung der Kantate 208 zwischen 23. und 27. 4. 1716 (wohl am Sonntag, den 26. 4.)<sup>4</sup> zu belegen. — Biographisch fesselnd und noch immer nicht restlos geklärt sind die Vorgänge, die zu Bachs Abgang aus Weimar führten. J bringt eine Anzahl neuer Belege und Gesichtspunkte bei, insbesondere den Nachweis, daß Drese jun. auf Kosten Herzog Wilhelm Ernsts in Italien ausgebildet wurde, die Bachs Übergehung bei Besetzung der Kapellmeisterstelle in neuem Lichte erscheinen lassen. Unklar ist u. a. die Rolle, die Telemann dabei gespielt hat. Daß sich „Wilhelm Ernst um die Gewinnung Telemanns ... bemühte“ (S. 110), entspricht nicht ganz der Darstellung Telemanns in seiner Selbstbiographie (Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 364). Denn erstens spricht dieser nicht von Wilhelm Ernst, sondern von Ernst August — und wenn das bisherige Bild der Forschung von diesem Fürsten als einem besonderen Freunde Bachs zutrifft, so kann dieser Schritt nur im Einvernehmen mit Bach, vielleicht sogar auf dessen Veranlassung hin, unternommen worden sein; und zweitens scheint der ganze Zusammenhang darauf hinzudeuten, daß es sich um eine Kapellmeisterstelle „von Haus aus“ handelte, die also eine gleichzeitige Anstellung Bachs nicht ausgeschlossen hätte. Schließlich scheint aus der Tatsache, daß Bach nach Dreses Tod gleich drei Kantaten hintereinander, anschließend aber überhaupt keine mehr für die Weimarer Kirchenmusik liefert, hervorzugehen, daß schon Ende 1716 irgendein Ereignis eingetreten ist, das Bach die weitere Mitarbeit verleidete — unbeschadet der Fest-

1 Einzelheiten zur Datierung der Kantate 106 und Auseinandersetzungen mit Einzelfragen der Jauernighschen Ausführungen in meiner Diss. „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“ Druck Leipzig 1951.

2 Auch Titel („A. 1715. zu musiciren“) und Aufmachung des Gesamtdrucks dieses Jahrgangs scheinen mir darauf hinzuweisen, daß man nunmehr, wie andernorts (z. B. in Eisenach, für das Telemann vollständige Jahrgänge zu liefern hatte), so auch in Weimar allsonntägliche Aufführungen neuer Kantaten plante. Darauf deutet auch das Erscheinen neuer Jahrgänge für 1717 und 1718 hin.

3 Seit wir durch J. von Johann Wilhelm Dreses Ausbildung 1702/1703 in Italien wissen, erhebt sich übrigens die Frage, inwieweit auch er am Studium italienischer Konzerte beteiligt war, das Bach, J. G. Walther und Prinz Johann Ernst betrieben. Sollte gar etwa das eine oder andere von Bach übertragene Konzert, das noch keinem Komponisten zugeordnet werden konnte, J. W. Drese zum Autor haben?

4 Das von mir (a. a. O., S. 55 f.) gebotene Datum des 19. 4. (= Geburtstag nach dem alten Kalender) ist dahingehend zu berichtigen. Nach dem neuen Kalender fiel der Geburtstag Ernst Augusts auf den 29. 4.; doch waren die Weifenföler Homisten offenbar nur bis zum 27. 4. anwesend. Warum erhält Bach aber die Gratifikation für das Geburtstags-„Carmen“ schon am 4. April?



stellung J.s, daß Drese jun. erst ein Jahr später die Kapellmeisterstelle erhielt<sup>5</sup>. Den stilistischen Befund der Weimarer Werke Bachs untersucht H. B e s s e l e r mit dem Ergebnis, daß Bachs „Bemühen um liedmäßige Klarheit und Symmetrie“ sowie seine „Expressivmelodik“ in dieser Epoche ganz besonders in den Vordergrund treten, so daß gerade von hier aus — stärker als vom späteren Bach — „ein Weg in die Zukunft führte“. Freie Orgelwerke, Orgelchoräle und Kantaten sind der wesentliche Ertrag der Weimarer Jahre. Ein bezeichnender Zug der freien Orgelwerke ist der Einfluß italienischer Vorbilder, und zwar nicht nur in „Äußerlichkeiten wie Formen oder Spielpraxis“ (ist aber die Form für den Barockmenschen wirklich eine Äußerlichkeit?), sondern auch in der Thematik: bei Betrachtung von Werken wie der Orgelfuge f-moll (BWV 534) fühlt man sich „an den Palestrinastil erinnert“ (S. 109). Die Möglichkeit, hierin einen Schritt nach rückwärts zu sehen, weist B. ab als „undenkbar für einen Meister, der sich in Weimar mit allem Nachdruck zur Gegenwart bekannte“ (das eben soll ja bewiesen werden!). B. weist darauf hin, daß das Element der „Singbarkeit“ in Vivaldis Konzerten ebenso zu finden sei wie in Frescobaldis *Fiori musicali*. Seine Anwendung auf die Orgelkomposition „darf man . . . als Leistung des dreißigjährigen Bach betrachten“. Nun ist freilich die Kantabilität Vivaldis anders geartet als die Palestrinas, und die Frage, ob bei der f-moll-Fuge Vivaldi oder Palestrina Pate gestanden habe, läßt sich wohl doch nicht so leicht zugunsten Vivaldis beantworten. Eines allerdings hat Bach in Weimar wirklich von Vivaldi übernommen: eine typisch violinistische Melodik, die sich nun nicht allein in den Werken mit Streichern bemerkbar macht<sup>6</sup>, sondern auch z. B. in der Orgelfuge g-moll (BWV 579), auf deren geigerischen Charakter schon H. J. Moser (J. S. Bach, Berlin 1935, S. 218 f.) hinweist. Die eigentliche Leistung des dreißigjährigen Bach wäre demnach vielleicht eher in der Nutzbarmachung von Stilmitteln vio-

linistischer und vokaler Bereiche für Orgel als in der Kantabilität als solcher zu sehen — eine Definition, die sich freilich vom Ansatz B.s um einiges entfernt; denn der „Weg in die Zukunft“ führt zur Kantabilität und nicht zur stilistischen Vielfalt. — Am Beispiel der Orgelbüchlein-Choräle macht B. das Charakteristische des von ihm geprägten Begriffes „Einheitsablauf“ deutlich, nämlich „daß jeder Satz oder jede Nummer als ein Ganzes durchgestaltet und in sich abgeschlossen wird“. Die künstlerische Wirkung des Orgelbüchlein-Chorals geht (nach B.) nicht so sehr vom Affektgehalt der Motive als von dem „ununterbrochenen Ablauf ihres Gleichrhythmus“ aus. Im „natürlich-singbaren, nur leicht gedehnten Rhythmus“ äußert sich das „Liedprinzip“, das hier deutlicher zum Ausdruck kommt als im feierlich-gedehnten c. f. des Pachelbelschen Chorals. Immerhin wäre hier einzuwenden, daß das Überspielen der Zeilenenden im ununterbrochenen Gleichrhythmus oder die kanonische Behandlung gerade so vieler Orgelbüchlein-Choräle das „persönlich-erfüllte Lied“ doch noch in gewisser Hinsicht überdecken. Liedmäßige Gliederung<sup>7</sup> herrscht in zahlreichen Fugenthemen und ebenso im Chor der *Kantate* 161, expressive Melodik in den Arien und Duetten der Weimarer Zeit. Aber auch dieser Zug läßt sich wohl nicht ohne weiteres als zukunftsweisend erklären. Hinter Bach liegt die gefühlsinnige Zeit eines Rosenmüller, Schelle, eines J. W. Franck, Böhm, Buxtehude und vieler anderer. Ist es nicht gerade bezeichnend für die Bachzeit, daß sie diesen Gefühlsüberschwang des Frühpietismus vor dem Ausbruch des Sturm und Drang nochmals bändigte, ähnlich wie später die Wiener Klassik den Sturm und Drang vor Aufbruch der Romantik? Sind die von B. vorgebrachten — völlig überzeugenden — Beweise für die Expressivmelodik der Weimarer Zeit wirklich ein „Schon“ und nicht vielleicht ein „Noch“? Was hilft der Hinweis, daß C. Ph. E. Bach gerade 1714 geboren wurde, wenn die Zeit seiner bewußten Aufnahme väterlicher Musik in die Zeit nach Weimar fällt (zu welchem Stil wäre dann Johann Christian prädestiniert gewesen)? Und kann man über dem auch in Bachs Schaffen singulären Chor aus Kan-

<sup>5</sup> Nach Terry hatte ich (a. a. O.) angenommen, Drese sei sofort nach dem Tode seines Vaters Kapellmeister geworden. Ob aber nicht doch vielleicht eine vorläufige Verfügung dieses Inhalts ergangen ist, die das Zerwürfnis Bachs mit dem Fürsten herbeiführte?

<sup>6</sup> Das Thema zum Chor „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Kantate 21) entlehnte Bach dem von ihm zu gleicher Zeit für Orgel bearbeiteten d-moll-Konzert Vivaldis (s. BWV Nr. 596, Finale).

<sup>7</sup> Den Ausdruck „Symmetrie“, den B. hier anwendet (z. B. auf das Fugenthema der Sinfonie aus Kantate 1521) halte ich für verfehlt — vgl. den Bericht über die Wissenschaftliche Bahntagung in Leipzig 1950, S. 284.

tate 161 solche aus den Kantaten 21, 31, 70, 186, 147 ohne Erwähnung abtun? — All diese Fragen beleuchten die Wichtigkeit und die Vielfalt der Probleme zur stilistischen Entwicklung Bachs, denen seit Spitta kaum je nachgegangen wurde. Sie neu aufzuwerfen und neu zu beantworten, ist B.s Verdienst.

Bachs Weimarer Textdichter, Salomon Franck, sind zwei recht ungleiche Beiträge gewidmet: Anneliese B a c h s literarhistorische Würdigung bringt hauptsächlich Allgemeines — bei Spitta findet man bereits weit speziellere Beobachtungen. Demgegenüber bietet L. H o f f m a n n - E r b r e c h t eine begrüßenswerte Menge neuen Materials. Wenn wir in seiner Biographie Francks finden, daß sich ab 1720 die Klagen über (krankheitshalber?) liegendebliebene Arbeiten des Dichters häufen, so bestärkt uns das in der Vermutung, daß der verspätete Beginn der Auführungen seines Kantatenjahrgangs von 1714/15 (Bach hatte das Kirchenjahr mit einer Neumeister-Kantate, Nr. 61, beginnen müssen) gleichfalls auf eine Krankheit Francks zurückzuführen ist. Ein wesentliches Verdienst H.s beruht in der gebotenen Bibliographie, die bisher noch nicht in annähernder Vollständigkeit vorlag<sup>8</sup>. Schade, daß die ausführliche Aufzählung der größeren Werke mit einer ganz summarischen Erwähnung der handschriftlichen und gedruckten (!) Einzelwerke schließt. Hätte man bei dieser gewiß nicht so bald wiederkehrenden Gelegenheit nicht einmal alles — wenigstens kurz — aufzählen können?

Ihles Bachbild widmet C. F r e y s e einen Kommentar, in dem die Echtheit des Bildes durch eine „geschlossene Kette von Indizienbeweisen“ dargelegt werden soll. Der kritisch eingestellte Leser wird freilich feststellen, daß außer dem Beweis, daß das Bild um 1720 entstand und der Abgebildete Bach ähnlich sieht, keinerlei bündige Echtheitsbeweise vorliegen: das Bild entstand für den Bayreuther Hof; aber die Tatsache, daß der Markgraf von Bayreuth ein Vetter des Bestellers der Brandenburgischen Konzerte

war, reicht doch wohl nicht hin, um zu beweisen, daß der Dargestellte Bach sein soll.

Bachs Familien- und Schülerkreis sind weitere Beiträge gewidmet. Reiches Material über Bachs Umwelt bringt G. K r a f t in seinem Beitrag über Thüringer Stadtpfeiferfamilien um Bach, wobei sowohl auf die „künstlerischen Wirkungskräfte des thüringischen Bauerntums“ als auch auf einzelne Stadtpfeiferfamilien (Hoffmann, Koch) hingewiesen wird. Der Senior der thüringisch-mitteldeutschen Musikforschung, A. W e r n e r, berichtet über Anna Magdalena Bach, H. L ö f f l e r in konzertierter Form über Bachs Schüler in Thüringen. Von Bachs Notenstecher und Verleger J. G. Schübler weiß G. K r a f t die interessante Neufeststellung mitzuteilen, daß auch er unmittelbarer Schüler J. S. Bachs war.

Willkommen sind auch die Berichte über Thüringer Bach-Geschlechter, in denen Fritz<sup>9</sup> W i e g a n d t über die Arnstädter, O. R o l l e r t über die Erfurter, W. M a r t i n i über die Gehrner, P. B a c h über die Meininger, E. B r i n k m a n n über die Mühlhäuser und O. S t a p f über die Themarer Bache referieren. Alfred Dürr, Göttingen

P a u l A r t h u r L o o s : Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik. Leo Lehnen Verlag, München 1952. 553 S.

Aus einer deutsch-literaturgeschichtlichen Dissertation bei Walther Rehm, Freiburg 1943, hervorgegangen, ist das vorliegende Werk eines der wenigen lesenswerten Bücher über Wagner! Mit feiner Einfühlung, oft freilich mehr dichterisch als methodisch-kritisch, geht der Verf. den Beziehungen Wagners zur Romantik oder, genauer, zu gewissen Problemen der Romantik nach. Der Zusammenhang Wagners mit diesen Problemen und Grundhaltungen wird aufgezeigt. Nicht alles ist neu, was L. bringt; die Darstellung ist etwas weitschweifig, und manches wird wiederholt. Inhaltliche Schilderungen von Szenen des *Tristan* (158) ließen sich entbehren. Moderne Tiefenpsychologie (53, 55) ist es freilich nicht in wissenschaftlich-medizinisch-psychologischem Sinne; diese hat andere Methoden und Ziele. Es ist bei L. etwa das Verfahren des modernen psychologischen Romans und Essays, wie sie der von ihm

<sup>8</sup> Während H. mit Bezug auf meine Franck-Studie *Mf.* III, 1950, S. 18 ff. feststellen zu müssen glaubt, daß ich bei der chronologischen Einordnung der Kantaten Francks „verschiedentlich fehlgehen mußte“, entnehme ich seinem Beitrag, daß meine Angaben bis auf die Rückdatierung des von mir ohnedies dem „frühesten Typus“ zugeordneten Jahrgangs von „um 1700–1709“ in das Jahr 1694 vollauf Gültigkeit behalten. Die Erwähnung zweier „Ansätze zu kantatenhaften Dichtungen“ von 1685 unterblieb, da ihre Entstehung für den Weimarer Hof zu wenig bewiesen ist (F. lebte damals nicht in Weimar).

<sup>9</sup> Der Bitte der Hrsg. um Richtigstellung des im Inhaltsverzeichnis irrträglich mit Paul wiedergegebenen Vornamens komme ich gern nach.

bewunderte und viel zitierte Thomas Mann übt. Es gelingen dem Verf. mit dieser Betrachtungsweise Kapitel von eindringlicher Darstellung und sprachlich gepflegter Gestaltung, als eines der schönsten das IX., Mensch und Natur. Das Bestreben, feinsten Regungen nachzugehen, führt öfters zu Hyperbeln. Solche reiht das XI. Kapitel, Wahnsinn und Krankheit, aneinander. Nietzsche hat (im *Fall Wagner*, 1888, 5 — zit. 320) von den Wagnerschen Problemen als „Hysteriker-Problemen“ gesprochen, Th. Mann hat daraus „Edelhysterie“ gemacht (294). Der Verf. stützt sich auf C. L. Schleich, wenn er von Wagner als Hysteriker spricht. Heute wird, soviel ich sehe, Hysterie in einem viel engeren Sinne gefaßt. Wagner, mit gesteigerter nervöser Sensibilität und vasomotorischen Störungen, auch seiner bei Aufregungen auftretenden Gesichtsröte, ist noch lange kein Hysteriker. Auch Wagners weibliche Bühnenfiguren sind es, entgegen Nietzsche, nicht. Es fehlt durchaus bei Wagner der zweifache Wille als Symptom des Hysterikers (Ernst Kretzschmer, *Hysterie, Reflex und Instinkt*, 3/1944, mehrere weitere Auflagen; *Hypobulie*, S. 101 ff.). Wagner hat auch keine Neurose durchgemacht. Wenn (319) gesagt wird, Th. Mann habe als Berufener in seinem Wagner-Essay das schwierige Thema mit Einfühlung, Takt und Vorsicht behandelt, und (481) bedauert wird, daß dieser Essay mißverstanden wurde, so muß doch entgegnet werden, daß Mann von vielen, auch vom Rezensenten, hier nicht als Berufener betrachtet wird und daß unter den 1933 gegen Mann protestierenden Künstlern sich Männer befanden, die, wie S. von Hausegger, Wagner geistig besonders verbunden waren (dieser durch seinen Vater Fr. von Hausegger und sein eigenes Schaffen — *Wieland der Schmied*, nach Wagner). Die Figur der Kundry, die (55) eine „fast erschreckende Leistung moderner Tiefenpsychologie“ (!) genannt wird, erscheint uns unter den Wagnerschen Gestalten als die am meisten konstruierte. Hier liegt allerdings — „da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder“ — Schilderung von Hysterie vor. Wagner fühlte sich zur Idee der Seelenwanderung hingezogen und ließ diese Kundry an Bewußtseinspaltung leiden, um dadurch die Seelenwanderung offenbar werden zu lassen. In Kapitel XI wird nun die ganze Umgebung Wagners als dem Wahnsinn nahe geschildert. König Ludwig war zweifellos krank, aber schon vor der Begegnung mit

Wagner. Liszt „rettete sich“ nicht — aus diesen Gründen — in „den Schoß der katholischen Kirche“, denn schon als Siebzehnjähriger wollte er Mönch werden. Hans von Bülow ist weder an einer „unheilbaren Nervenzerrüttung“ erkrankt gewesen (251), noch in einer „Nervenheilstätte“ zugrunde gegangen. Jedes Lexikon, mehrere Biographien könnten darüber Aufschluß geben. Nach der Trennung von seiner Gattin Cosima, deren Verhalten keineswegs nur als grandioses Opfer verstanden werden muß — die Ehe mit Bülow war offenbar brüchig. Zeitgenossen sahen in ihr eine sehr berechnende Frau —, hat Bülow bis an sein Ende eine unerhörte Aktivität entfaltet, in Italien, wo er bekanntlich sich zu Verdi bekehrte, in Europa als Gestalter vorbildlicher Programme in Klavierabenden und als Dirigent, mit der ungeheuren Leistung von 139 Konzerten auf seiner Amerika-Tournee 1875/76, in Meiningen, Hamburg, Petersburg, Berlin usw. „Ganz kurz sei hier eines tragischen Falles Erwähnung getan, da er einen unserer ganz großen Künstler betrifft. „Hans v. Bülow war anfangs 1894 von Hamburg mit seiner Gattin wegen eines Nierenleidens nach Kairo gekommen, brach aber schon am nächsten Morgen nach seiner Ankunft im Hotel du Nil bewußtlos zusammen. Frau Dr. Lazarus, eine alte Freundin von mir, die das ihr sehr befreundete Paar begleitetete, holte mich zu ihm. Trotz aller unserer Bemühungen erlag er nach einigen Tagen, ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben, am 12. Februar 1894.“ (So lautet der ärztliche Bericht des Vaters des Rezensenten, Franz Engel Bey, *Als deutscher Arzt in Ägypten*, Stuttgart 1932, S. 11.) — Beethoven (312) hat nie eine Psychose durchgemacht. — Schönes sagt der Verf. zum Todesgedanken, in dem er allerdings bekannte Parallelen aufzeigt. (*Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen* behandelt J. Loschelder, Diss. Köln 1938, *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts* H. Goerges, Diss. Kiel 1937.) Die Erlösungsidee Wagners wird wiederholt, wie üblich, als christliche bezeichnet. Dazu muß vom Standpunkt der christlichen Theologien schlechthin gesagt werden, daß nicht das Opfer einer liebenden Frau — dazu Selbstmord — den Christen erlösen kann. Der Christ ist durch den Opfertod Christi erlöst, sofern er sich zu ihm bekennt. Einer weiteren Erlösung bedarf es nicht. Ebenso kennt weder der Buddhismus, noch Schopenhauer

in Abhängigkeit von dieser, eine Erlösung zu zweien in vereinter Liebe. Hier müßte eine Motivforschung noch Aufhellung bringen. (H. J. Schäfer in einer ungedruckten literaturgeschichtlichen Diss., Marburg 1950, weist z. B. auf Zacharias Werner.) Zu den wichtigen Kapiteln gehört die „Stellung des Künstlers zur Gesellschaft“ Romantische Zweifel an der sittlichen Notwendigkeit des Künstlers und der Kunst tauchen bei Wagner doch nur gelegentlich auf, wie man sich überhaupt hüten muß, jedes Wort Wagners auf die Waagschale zu legen. Wagners Auftreten als Künstler ist durchaus noch von der Genie-Auffassung geprägt, die auch den Bohémestil des Lebens formte. Er fordert naiv und skrupellos von seinen Freunden, seiner Umgebung Opfer, Geld. Die Behauptung, daß Wagner „um der Kunst willen vom Leben Abschied“ nahm, wie gelegentliche eigene Hinweise auf das Mönchsideal, kann man doch nur als Hyperbel und überhaupt nicht ernst nehmen! Wagner stammte aus sehr bescheidenen Verhältnissen, seine erste Kapellmeisterzeit verbrachte er an kleinen Theatern, richtigen „Schmierern“ im Bohémestil. Er führte dann, verglichen mit einem ökonomisch rechnenden Bürger, eigentlich immer ein Leben über seine Verhältnisse, das zuweilen geradezu hochstaplerisch war. Er entzog sich mehrfach durch Flucht seinen Gläubigern, er liebte Luxus, nicht nur in seinen seidenen Hemden, in den jeweilig neuen Tapeten und Einrichtungen. Er ließ sich in Essen und Trinken nichts abgehen, ließ z. B. in der ziemlichlichen Baisse-Zeit in den „Artichauts“ sein Bier direkt aus München kommen, hielt sich gute Weine, der Champagner floß bei Festen. Überall mietete er schön gelegene Villen und Palazzi. Natürlich kann man Wagner keinen Vorwurf aus diesem Lebensstil machen, es ist der Stil der (ein wenig vorausgenommenen) Gründerzeit, Makarts, der Talmibarockbauten. Aber das Genie ist keineswegs an diesen Typus gebunden, man denke an die Sparsamkeit Haydns, den Kaffeebohnen zählenden Beethoven usw. Sein eigener musikalischer luxurierender Stil paßt ganz zum Äußeren, nur daß Wagner im Bildlichen, in der Inneneinrichtung, Geschmack vermissen läßt, wie Bayreuther Aufnahmen beweisen. Aber auf das Leben verzichtet, nein, das hat Wagner auch in seinem Liebesbedürfnis nie! Die gute psychoanalytische Studie von Max Graf (Schriften zur angewandten Seelenkunde, hrsg. von Freud, 1911, 9) begründet seine

Vorliebe für verheiratete Frauen. Er liebte Geselligkeit und konnte ein ausgelassener Gesellschafter sein, Einsamkeit war nur ein selten angewandtes Gegenmittel, begreiflich bei der ungeheuren Arbeitsleistung seines Schaffens. Die „völlige Einsamkeit“ bei seinem Schweizer Aufenthalt 1853 z. B., von der Glasenapp (III, 47) berichtet, war doch nicht so völlig, daß er nicht täglich Spaziergänge mit Herwegh durchführte. Er brauchte Menschen und verbrauchte sie auch. Cornelius wollte nicht länger sein „Seelenbedienter“ sein. Sein Mitteilungsdrang war ungewöhnlich stark, er redete viel, ja unaufhörlich. Dabei konnte er von brutaler Rücksichtslosigkeit sein, wie L. selbst zugibt (342), konnte seine Freunde und Verehrer ausnützen, daß es selbst einem großherzigen Freund wie Liszt zeitweilig zu viel wurde. Zum Problem der Stellung des Künstlers gibt der Verf. wichtige Beiträge aus dem Kreise der Romantiker. Wie an manchen Stellen, geht er über die historische Perspektive hinaus. Die Gegenwart kommt bei ihm schlecht weg, er ist von einem tiefen Kulturpessimismus erfüllt. Subjektiv gesteigerte Leiden und weltschmerzliche Stimmung seien heute deshalb unmöglich geworden (335), weil die Tragödie des Einzelschicksals und das Bewußtsein davon in einer Epoche der kollektiven Dumpfheit und Gleichgültigkeit (335) kaum noch ernst genommen werde. Darüber mit dem Verfasser zu streiten, wäre müßig. Angesichts der Vernichtung und Verelendung von Millionen wird freilich ein weinerlicher Subjektivismus in der Kunst zurücktreten müssen. Nicht zum Nachteil der Kunst. Daß aber die soziale Stellung des Künstlers sich im nachwagnerischen Zeitalter, besonders im 20. Jh., verbessert hat, ist unbestreitbar. Alle erfolgreichen Künstler, Komponisten, Schriftsteller — bis vielleicht auf die Maler — sind reiche Leute, verglichen mit Beethoven und Mozart. Doch kehren wir zum Werk Wagners zurück. Ob Wagner wirklich den Geist des Mittelalters erweckt hat, wie Nietzsche vom *Lohengrin* und auch den *Meistersingern* sagte (179), wird heute, wo sich uns ein erweitertes Bild des Mittelalters erschlossen hat, nicht ohne weiteres bejaht werden. Wagners Verhältnis zum germanischen Altertum hat H. Schneider (*Wagner und das germanische Altertum*, 1939) nicht ganz so positiv beurteilt. Über Wagners Beziehung zum Mythos ist vor allem auf Ruprechts tiefeschürfendes Buch zu verweisen, neben dem Th. Manns

Ausführungen (zit. 265) an der Oberfläche bleiben. Wieso, nach demselben Schriftsteller, Wagner das Keltische im *Tristan*, eine englisch-normannisch-französische Atmosphäre, lebendig macht, hat der Verf. nicht erläutert. Auch möchte ich Wagners „unglaublich kennerhaften Kunstsinn für Folklore“ (268) bezweifeln. Es ist vielmehr nicht zu leugnen, daß Wagner wenig Verständnis oder Interesse für das deutsche Volkslied gehabt hat, ebensowenig für den Volkstanz. Der Lehrbubentanz ist eine künstliche und in ihrer Umgebung armselige Angelegenheit, der einzige Tanzrhythmus in seinen Werken — von den Balletten abgesehen. — L. nennt Wagner den „großen Erben der Romantik“ (234), er sieht in ihm laut Titel „die Vollendung der Romantik“. An vielen Stellen hat er freilich erkannt, daß Wagner die Romantik „hinter sich läßt“ (338), daß er Überwindung einer wesentlich romantischen Tragik bringt (360), daß er Schwäche besiegen will (324), daß sich dieser geniale und willenskräftige Künstler, Vollender der Romantik, von den Gefahren romantischer Lebensschwäche distanzieren (280) u. a. m. Ich glaube, daß in diesen Ansätzen die Wahrheit liegt. Wagner ist weder als Typ (Leistungstyp), noch in seiner Philosophie (trotz ihrer Schwankungen und Wandlungen), noch im Ausdruck seiner Werke Romantiker! Seine persönliche ungeheure Arbeitskraft, seine „erstaunliche Vollendungs-tat“ (270), endlich die Verherrlichung der Kraft im *Ring*, sowohl in der optimistischen Figur des Siegfried, als auch in der pessimistischen des Wotan, entstammen einer anderen Zeit, einem anderen Weltgefühl als der Romantik, sie nähern sich dem kommenden Vitalismus, sie sind trotz romantischer Probleme und Requisiten geradezu antiromantisch! Es ist schade, daß der Verf. dieses Problem nur gestreift, aber nicht durchgearbeitet hat! Endlich wäre vom literaturgeschichtlichen Standpunkt zu fragen, ob die Einflüsse, die hier als romantisch bezeichnet werden, überhaupt der echten Romantik zugehören, oder der „Pseudo“-Romantik. Denn außer den eigentlichen romantischen Dichtern haben auf den Operntextverfasser Wagner doch noch die Opernbücher eingewirkt, die im Gefolge der Romantik Pseudo-Romantik sind, wie die *Euryanthe* der Wilhelmine von Chézy, vor allem Marschner-Texte und viele andere. So reizvoll solche geistesgeschichtlichen Untersuchungen sind, so wäre doch noch manche exakte motivge-

schichtliche und stilistische Forschung zur Erkenntnis des Dichters Wagner nötig. Abgesehen davon, daß nirgends die Frage nach der symbolischen Bedeutung des Textes auch nur gestreift wird, z. B. im Verhältnis zum Christentum, für das etwa die merkwürdige Deutung des katholischen Priesters Anton Orel (*Der deutsche Prophet*, 1936 ff.) mindestens allerhand Fragezeichen gestellt hat. Letztlich läßt sich Wagners Werk aber doch nicht ohne seine Musik er-messen, oder vielleicht sogar nur von dieser Musik aus! Und damit kommen wir zu den schwächsten, wenn auch glücklicherweise kürzesten Partien der vorliegenden Arbeit. Warum müssen Literaten über Musik schreiben, und warum, wenn sie es schon tun, lassen sie musikalische Ausführungen nicht von einem Musiker durchsehen? Th. Mann stolperte schon im Faust darüber. Hier wird der Fachmann peinlich berührt. Schon historische Behauptungen stören, etwa Bach „in-mitten seiner Kinderschar komponierend“ — oder einen Ausspruch „Musica praeludium vitae aeterni“ tuend. Wenn von „abstrakter Musik“ (455) gesprochen wird, wo absolute gemeint ist, und nun andererseits die „absolute Musik des Orchesters die Dichtungen untermalt (475), womit sie eben, contradictio in adjecto, untermalend, nicht absolut sein kann, wenn von der „Unnatur der Oper“ (470) in Wagnerischer Geschichtsklitterung gesprochen wird, so geht das noch. Aber wir blicken verlegen für den Autor und Stilisten zur Seite, wo er von den „herzzerreißenden Dissonanzen“ des *Tristan* kündigt (339), merkt, daß „die scharfen Töne selten vernehmbar“ seien, den Wach-auf-Chor eine Apotheose „in kräftig kontrapunktiertem (!), hell sich aufschwingendem G-dur-Gesang“ benennt, mehrfach von „Akkordverschiebungen“ spricht (wie macht man das?), von vertikaler Harmonik (gibt es auch horizontale?) (241), den unbegleiteten Gesang des Seemanns im *Tristan* als „a-cappella-Lied“ bezeichnet (einer Ein-Mann-Kapelle also) (465), u. s. w. Hier fragen wir, ob der Autor solches nicht leicht hätte vermeiden können? Daß die Anwendung des Kontrapunkts in den *Meistersingern* parodistisch, d. h. komisch, gemeint sei, glauben wir Th. Mann nicht (476). Daß aus dem mystischen Abgrund des Orchesters im *Lohengrin*-Vorspiel (272) langsam, immer reiner und lichter werdend, sehnsüchtige Harmonien aufsteigen, die das Verlangen des Menschen künden, entspricht nicht dem Werke und

widerspricht Wagners eigener Deutung, denn das Vorspiel setzt unmittelbar in der höchsten Lage ein (Violinen a<sup>1</sup> bis e<sup>4</sup>): Es ist der von ferne strahlende Gral. (R. Wagner. *Programmatische Erläuterungen*, 3. Lohengrin. Ges. Schriften. Hrsg. v. J. Kapp. 9. Bd., S. 59, Zeile 23 ff.) Das Vertragsmotiv kommt nicht mit „Trompetenstößen“ (10), es ist ein den Bässen anvertrautes Motiv. Die Schilderung der Stelle: „*Frau Minne will es, es werde Nacht*“ (479) ist ungenau. Auf „*Nacht*“ kommt kein forte-Akkord der „weithin tremolierenden (!) Holzbläser“, denen Posaune (!) und Tuba in dunklem fortissimo folgen, sondern (Partitur Peters 253) auf „*Nacht*“ halten die Holzbläser und Hörner zwei Takte lang den Akkord aus, die Streicher haben tremolo, und auf „*hell*“ setzen dazu ff die drei Posaunen und Tuba mit Pauke ein, usw. Diese musikalischen Analysen müßten in einer zweiten Auflage am besten ganz gestrichen werden. Obwohl das Buch vielfach zum Widerspruch reizt, so seien doch noch einmal sein Gedankenreichtum und seine kulturvolle Diktion hervorgehoben. Es bedeutet sicherlich einen Gewinn innerhalb der Wagner-Literatur.

Hans Engel, Marburg

J a p K u n s t : Music in Java (Its history, its theory and its technique), The Hague, Martinus Nijhoff, 1949, Vol. I Text (XVI und 412 S.), Vol. II Bildteil, Bibliographie, Appendices (S. 413—640).

Es gibt in jeder Disziplin eine kleine Reihe wissenschaftlicher Werke, denen gegenüber jede Kritik verstummen muß. In der Musikwissenschaft gehört zu ihnen das hier anzuzeigende Werk des Altmeisters der ethnomusikologischen Forschung. Die Musik Javas bietet die kompliziertesten Probleme, die die vergleichende Musikwissenschaft überhaupt kennt. Zu ihrer Lösung sind schon verschiedene Versuche unternommen worden, — um nur die hervorragendsten Namen zu nennen, von Erich M. von Hornbostel, von C. Sachs, neustens von M. Bukofzer. Aber auch abgesehen davon, daß diese Bemühungen noch zu keinem Erfolg geführt haben, waren sie tatsächlich doch nur auf bestimmte Spezialanliegen gerichtet. Kunsts Java-Buch aber ist nicht nur die große Zusammenfassung aller dieser Bestrebungen, die im übrigen auch wieder nur auf seinen älteren Arbeiten beruhen, sondern bietet vor allem das jeder weiteren Erörterung zugrunde zu legende gesamte Tatsachenmaterial, ohne das gerade

in einem so komplizierten Arbeitsgebiet überhaupt nicht weiterzukommen ist. K. hat neben den großen Monographien über verschiedene indonesische Inseln (Nias, Flores, Bali) sein Hauptinteresse immer dem Kulturzentrum dieser musikwissenschaftlich so interessanten Weltregion zugewandt, Java selbst, und in einer fünfzehnjährigen Feldarbeit einen Fundus an Tatsachen zusammengetragen, der in einer Zeit, in der das echte Alte von der europäisch bestimmten Moderne verdrängt wird, von überhaupt nicht abzuschätzendem Wert ist. Die weitere, wieder durch fünfzehn Jahre reichende intensive Sichtung, Diskussion und Verarbeitung des Stoffes und das stets erneute Durchdenken seiner Fragestellungen haben uns dann dieses Meisterwerk geschenkt, dem in der Ethnomusikologie nur ganz wenig an die Seite zu stellen ist.

K.s Java-Buch erschien 1934 in 1. Auflage als „*De toonkunst van Java*“ in holländischer Sprache. Die seither verfloffenen Jahre haben einen außerordentlichen Aufschwung der vergleichenden Musikwissenschaft in aller Welt gebracht und insbesondere immer wieder erneut auf Java zurückgegriffen, das einst E. M. v. Hornbostel zu seinen berühmten Theorien und Gedankengängen inspirierte. So war es einerseits eine mühevolle Kleinarbeit, viele minimale Ergänzungen nachzutragen, um dem Buch seinen peinlich exakt bis ins kleinste hinein zuverlässigen Charakter zu wahren, und war es andererseits eine reizvolle Aufgabe, in ausführlicher Form inzwischen neu Erarbeitetes einzuliefern und zu seitdem von anderer Seite Vorgebrachtem Stellung zu nehmen. Der Rezensent kann nur feststellen, daß K. beide Aufgaben in seiner bekannten Art gelöst hat, die mustergültige wissenschaftliche Zuverlässigkeit und Genauigkeit mit oft geradezu bezaubernder sprachlicher Formulierung verbindet. So ist das Werk wieder ganz neu aus einem Guß erstanden und erfreut den Leser sowohl logisch wie ästhetisch in gleichem Maße.

Es ist interessant, im einzelnen zu verfolgen, wie sich in der nunmehrigen Sicht K.s die Problemlage auf dem Felde der javanischen Musik darstellt. Das soll nur an einem besonders neuralgischen Punkt, der javanischen Musiktheorie, geschehen. Hier ist in erster Linie bezeichnend, daß K. auch heute noch im Gegensatz zu fast allen anderen Ethnomusikologen an der Blasquintentheorie E. M. v. Hornbostels festhält. Daher

scheint es doch nicht so, als ob diese von vielen vorzeitig totgesagte Theorie derartig überholt ist. Dem möchte ich in einigen persönlichen Bemerkungen noch weitere Unterstützung verleihen. Die vergleichende Musikwissenschaft ist in diesem Problemkreis noch mit der Erkenntnis der Tatbestände selbst beschäftigt, und hier sind noch manche Überraschungen zu erwarten. So konnte ich bereits 1939 feststellen, daß die als Pelog angesehenen afrikanischen Leitern kein Pelog sind, sondern siebenstufig temperiert. Damit hat sich die für v. Hornbostel noch maßgebende Problemlage vollständig verschoben. Pelog ist nicht mehr eine weltweite Tonart von fundamentaler Bedeutung, sondern eine javanische Sonderentwicklung, die sonst nicht festzustellen ist. Damit, so könnte man denken, entfällt der Hauptgrund für v. Hornbostels Aufstellung seines Blasquintenzirkels. Und doch trifft das nicht zu, denn es ist bisher noch in keiner Weise ersichtlich, wie es ohne Heranziehung der Blasquintentheorie auf Grund anderer Prinzipien zur Bildung des Pelogsystems gekommen wäre. Die Blasquintentheorie, die ja von der chinesischen Mensur ausgeht, könnte also für den javanischen, schon frühzeitig chinesisch beeinflussten Kreis ihre Bedeutung behalten. Sie wird erst dann zurücktreten müssen, wenn sich einmal eine andere wirklich plausible Erklärung der Pelogentwicklung bietet. Zur Herleitung von Pelog aus der Blasquintenleiter war übrigens auch nach Meinung v. Hornbostels keineswegs ein vollständiger 23stufiger Zirkel nötig. Auch v. Hornbostel (nicht erst P. Rozing, vgl. S. 41 ff.) hat den Blasquintenzirkel sukzessiv entwickelt und für die Herleitung von Pelog nur die ersten Schritte benutzt.

So ist das Buch in der neuen Form (nunmehr in englischer Sprache) erst recht ein Standardwerk, das seine Weltgeltung weiter befestigen wird. Wenn ich endlich zum Schluß einen Wunsch aussprechen darf, so wäre es der, daß K. uns noch ein ähnliches Werk als Zusammenfassung seiner auf Bali bezüglichen Studien und Veröffentlichungen schenken möge.

Heinrich Husmann, Hamburg

Myrosław Antonowycs: Die Motette *Benedicta* es von Josquin des Prez und die Messen *super Benedicta* es von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte. Utrecht 1951, Wed. J. R. van Rossum, 126 S., 5 Bl. Notenbeispiele.

Zur Stilgeschichte der niederländischen Musik des 16. Jahrhunderts liegen sowohl allgemeine als auch Einzeluntersuchungen bisher nicht in allzu großer Fülle vor. Die Schwierigkeit des Stoffes, der Mangel an wirklich umfassendem Anschauungsmaterial und das Fehlen einer konsequent aufgebauten Untersuchungsmethode haben verständlicherweise nur zu mehr oder weniger widersprechenden Ansichten über Stilzusammenhänge und -entwicklungen geführt.

Die vorliegende, aus der Schule von A. Smijers stammende Dissertation ist gewiß nicht imstande, den verwickelten und verwirrenden Komplex der Probleme mit einem Schläge zu lösen (was sie natürlich auch nicht beabsichtigt), aber sie kann als ein Beitrag zu einer Lösung betrachtet werden. Schon die Wahl des Untersuchungsmaterials ist glücklich. Ein Vergleich der vier *Benedicta*-Messen mit ihrem „Sujet“, der Josquin-Motette, muß sowohl zur Technik der „Parodiemesse“ als auch zur Frage des Zeitstils neue Einzelheiten liefern. An solchen mangelt es denn auch in der Schrift nicht. Der Verf. untersucht mit Gründlichkeit, wobei er sich (wohl mit Absicht) nicht auf das Glatteis geistesgeschichtlicher Deutungsversuche begibt, sondern mit einer sympathisch schlichten Arbeitsweise die rein musikalischen Phänomene zu erfassen sucht. Sympathisch ist auch die echte Begeisterung für die zu untersuchenden Werke. So ist bei aller Detailarbeit eine Studie entstanden, die zu künstlerischen Wertungen vordringt.

Ausgehend von der Sequenz „*Benedicta* es“, wird Josquins Motette analysiert. Ein 2. Kapitel ist der Analyse der vier Messen gewidmet, wobei die einzelnen Teile dieser Messen jeweils als Sondergruppen behandelt werden. Im zweiten, für deutsche Begriffe nicht ganz glücklich als „Synthetischer Teil“ bezeichneten Abschnitt der Schrift werden Aufbau der Stimmen, Wahl und gegenseitige Beziehungen der Stimmen, Melodik, Kadenz, Architektonik und Ausdrucksmittel der Josquin-Motette und der vier Messen behandelt. Diese Untersuchungen, auf deren Einzelheiten hier nicht eingegangen werden kann, bringen eine Fülle von interessanten Stilmerkmalen, deren Gültigkeit über den vorliegenden Einzelfall hinaus allerdings noch erhärtet werden müßte. Der Verf. deutet zwar öfters an, daß dieses oder jenes Merkmal bei dem betreffenden Komponisten nicht selten zu finden sei, was sicherlich nicht zu bestreiten ist; für eine endgültige Beurtei-

lung des Eigenstils der verschiedenen Messenkomponisten, die hier behandelt werden, reicht aber die Beschränkung auf je eine einzige Messe nach dem Modell der „*Benedicta es*“-Motette Josquins natürlich nicht hin. Es ist offenbar auch nicht die Absicht der Schrift, so weit zu gehen.

Angesichts der noch sehr im Argen liegenden Stilkritik und Stilgeschichte der niederländischen Polyphonie sind die Ergebnisse der Untersuchung durchaus zu begrüßen. Der Versuch, in sauberer analytischer Arbeit die Zusammenhänge zwischen Josquins Motette und den Messen über diese Motette herauszuschälen, muß als gelungen bezeichnet werden. Es führen viele Wege zu einer Erkenntnis der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Der, den der Verf. gewählt hat, dürfte nicht der schlechteste sein. Es stünde um unser Wissen von den musikalischen Fakten dieser Kunst besser, wenn mehr vergleichende Stiluntersuchungen angestellt würden. Ein so eindeutiger Glücksfall wie die vier Messen über Josquins „*Benedicta es*“ fordert einen Vergleich geradezu heraus. Man kann also den Verf. nur beglückwünschen, daß er die Bedeutung eines solchen Vergleichs erkannt hat.

Wenn am Schluß der Schrift mit wenigen Worten betont wird, wie sehr Josquin die Formgebung, die kontrapunktische Technik und die Ausdrucksweise der bedeutendsten Meister des 16. Jahrhunderts beeinflusst habe, so ist das nach den eingehenden Untersuchungen des Verf. keine leere Phrase, sondern bezieht sich eben auf die Fülle der einzelnen, von ihm geführten Nachweise dieses Einflusses.

A. hat u. a. mit seiner Abhandlung wieder einmal auf die Möglichkeiten hingewiesen, die sich aus vergleichenden Werkanalysen gewinnen lassen. Es wäre zu wünschen, daß derartige Untersuchungen in größerem Umfang und an weiterem Material angestellt würden, damit unsere sehr einseitig auf geistesgeschichtliche Synopse gerichtete musikalische Stilkunde der ständigen Kontrolle durch rein musikgebundene Betrachtungsweise unterworfen bliebe.

Hans Albrecht, Kiel

**H e r m a n n M a t z k e**: Unser technisches Wissen von der Musik (Einführung in die musikalische Technologie), Lindau / Bod., Werk-Verlag Frisch & Perneder, 604 S. Der Verf. beabsichtigt nichts weniger als den Aufbau eines neuen Zweiges der Musik-

wissenschaft, der „musikalischen Technologie“. Im ersten Augenblick sieht dieser Plan in unserer übertechnisierten Zeit reichlich nach Konjunktur aus, aber ein näheres Studium des Werkes zeigt, daß der Verf. eine tatsächlich vorhandene, oft schmerzlich empfundene Lücke in unserer Disziplin in geschickter Weise schließt: Er unternimmt es, der Musikinstrumentenkunde die bisher fehlende Grundlage zu geben, indem er ihre Voraussetzungen darstellt, das Material mit seinen Eigenschaften, die akustischen Gesetze, nach denen die Musikinstrumente ihre Töne erzeugen, und die Art, wie auf Grund dieser Gesetze aus dem gegebenen Material die Instrumente angefertigt werden. Das wird unter den drei Schlagworten Stoff, Kraft, Arbeit abgehandelt, — und zwar in präziser, konzentrierter Darstellung mit reichlichen Literaturverweisen, wie bei Matzke nicht anders zu erwarten, der auf diesem Gebiet der erfahrenste Fachgelehrte ist. Wenn wir also den neuen Namen vermeiden wollen, so hätten wir hier eine schöne „Einführung“ oder „Grundlegung der systematischen Musikinstrumentenkunde“ vor uns. Dies scheint mir wissenschaftstheoretisch ein vorzügliches Unternehmen und dadurch Matzkes zweite Formulierung, die Beziehungen zwischen Musik und Technik zusammenzufassen, durchaus überflüssig.

Im einzelnen könnte man erwägen, ob die Intentionen des Verf. immer praktisch sind. So ist die musikalische Akustik heute eine wohlausgebildete Wissenschaft, die auch über treffliche Darstellungen (etwa die vorzügliche „Einführung“ Trendelenburgs) verfügt, und man kann sich fragen, wie weit man sie in den hier gesteckten Rahmen einfügen soll. Doch würde ich persönlich der Meinung des Verf. beipflichten, zumindest die auf die Tonerzeugung der Musikinstrumente bezüglichen Partien hier in Erinnerung zu bringen. Freilich scheint mir dann auch eine bescheidene mathematische und physikalische Basis unvermeidbar. Ob man die Behandlung der Tonsysteme ebenfalls hier vornehmen soll, kommt mir schon fraglicher vor, denn sie sind geschichtliche Erscheinungen, die, wenn überhaupt in die Musikinstrumentenkunde, doch wohl in die historische zu bringen wären. Die Diskussion der menschlichen Singstimme vollends dürfte in diesem Zusammenhang wenig glücklich sein. Das alles sind Fragen, für die erst eine längere pädagogische Erfahrung uns bessere



Fingerzeige geben wird. Sehr glücklich endlich ist die Erweiterung der Musikinstrumentenkunde durch die Einbeziehung der elektrischen Musikinstrumente. Wenn auch manche von uns diese Instrumente in ihren Vorlesungen schon seit Jahren behandelt haben, so fehlte doch bisher eine Gesamtdarstellung, in der sie gleichberechtigt neben den nach anderen Tonerzeugungsprinzipien funktionierenden Instrumenten stehen. Gerade hier scheint mir aber eine etwas ausführlichere Darstellung eben der Prinzipien der elektrischen Tonerzeugung selbst vonnöten; denn was soll eine elektrische Schaltskizze, wenn der Leser nicht zum wirklichen Verständnis etwa eines Rückkopplungsgenerators gebracht worden ist? Daß auch die übrigen Instrumente nicht mehr in der bisher üblichen, historisch bedingten Einteilung (der sich auch M. noch anschließt) zu behandeln sind, sondern auch da auf die besseren physikalischen Prinzipien zurückzugehen ist, bleibt noch eine Forderung an die Zukunft. Wenn M. unter den elektrischen Musikinstrumenten nicht nur die tonerzeugenden erfaßt, sondern auch die tonkonservierenden (Schallplatte, Magnetophon), so ist das nicht nur praktisch, sondern logisch; denn beim Abspielen lassen sie sich ja als Tonerzeuger auffassen. Alles in allem ist M.s Buch sowohl seiner Idee nach wie in der Ausführung ein großer Wurf, der unsere Disziplin um ein bedeutendes Stück weitergebracht hat.

Heinrich Husmann, Hamburg

Rudolf Gerber: Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951, 58 S. Bachs Brandenburgische Konzerte gehören heute zum festen Bestand unseres Musiklebens. So läge im praktischen Bedürfnis allein schon ausreichende Begründung für das Erscheinen einer Einführung, die dem Musikfreund oder Fachstudierenden eine zuverlässige Hilfe bietet, sich auch von der Seite des Bewußtseins her mit den Werken vertraut zu machen. Darüber hinaus aber füllt die Studie eine empfindliche Lücke in der Bachliteratur aus. Die Darstellung beginnt mit einer Einleitung, die das Nötige über die Stellung der Werkgruppe innerhalb von Leben und Schaffen des Meisters, wie über ihren Standort in der allgemeinen Musikgeschichte mitteilt. Die Einführung selbst ist nach „Klangge-

stalt / Typen des Konzertierens / Formgestaltung / Ausdruckswerte“ systematisch gegliedert. Schließlich wird noch über Bachs eigene Umarbeitungen einzelner Sätze zu neuen Werken berichtet. Dank seiner hohen Sachkenntnis, einer knappen, prägnanten Sprache und der Beschränkung auf Wesentliches ist es dem Verf. gelungen, auf weniger als 60 Druckseiten sehr viel über die Konzerte auszusagen. Trotz ihres sachlichen Grundtons läßt die Darstellung doch dauernd die Wärme echten menschlich-künstlerischen Kontakts mit den besprochenen Werken spüren.

Das Schwergewicht ruht auf der Klärung der Formverhältnisse. Wer sich Bachscher Musik mit ähnlicher Fragestellung genähert hat, weiß des Verf. Leistung in diesem Punkt zu schätzen! Werden doch subtilste Beziehungen innerhalb der Feinstruktur aufgedeckt, ohne daß darob die größeren Zusammenhänge zu kurz kämen. Natürlich lieben sich manche Kleinigkeiten anders auffassen, das Gesamtbild würde jedoch davon kaum berührt. Ein grundsätzliches Bedenken darf aber nicht unterdrückt werden: ob nämlich die Untersuchung bzw. Darstellung der Formgestaltung nicht allzu einseitig auf die Beobachtung der thematischen Beziehungen eingestellt und die Harmonie- bzw. Tonalitätskomponente dabei zu wenig berücksichtigt worden sei? Nur bei drei (von zwölf) schnellen Sätzen geht Verf. darauf ein, wogegen die langsamen Sätze besser wegkommen. Es ist jedem Musiker bekannt, wie eng die „innere Dynamik“, die „Verlaufsspannung“ (oder wie man es sonst nennen will) mit den Harmonieverhältnissen, insbesondere mit Richtung und Dichte des Harmoniewechsels zusammenhängt — freilich sind gerade solche Dinge oft nicht leicht rational erfassbar. Aber schon das Netz der Kadenzten ist aufschlußreich, wenn es gilt, Klarheit über die Formabsicht des Komponisten zu gewinnen; gerade Bach knüpft es sehr sorgsam. Es ist deshalb bedauerlich, daß darüber in der Darstellung so wenig gesagt ist. Man prüfe beispielsweise die ersten Sätze des 1., 4. und 5. Konzerts allein auf die Anzahl der Kadenzten hin! Die vom Verf. mitgeteilten Aufbauformeln, in der Hauptsache den thematischen Verhältnissen Rechnung tragend, gewannen an Bedeutung und Überzeugungskraft, wenn darin Ort und Art der Kadenzsäuren vermerkt wäre. Allerdings würden sich daraus manchmal auch geringfügige Korrekturen ergeben. So erzielte die

Strukturformel vom I. Satz des 3. Konzerts ein neues Gesicht, wenn man hinzunähme, daß mitten in der „2. Durchführung“ (vgl. S. 26) zwei stark hervorgehobene h-moll-Kadenzen innerhalb eines kadenzarmen Verlaufs die Aufmerksamkeit auf sich ziehen (T. 74 und 77). Wozu diese Betonung der Dp dient, wird sofort klar, wenn man beobachtet, daß unmittelbar darauf die Rückwendung zur Tonika (G-dur) erfolgt, wie in den vorklassischen Sinfoniereisen nur durch eine kurze Baßfigur vermittelt; damit ist das Tor zur Schlußpartie mit ihrer Betonung der S-Region (Sp, Molltonika) und ihren harmonischen Höhepunkten (T. 97 ff. und 119 ff.) offen. Noch stärkeren Nachdruck besitzt die reprisenartige Rückkehr zur Tonika im III. Satz des 1. Konzerts (T. 80 bis 84); auch hier drängen sich zwei Kadenz zusammen (g-moll = Sp, B-dur = S), außerdem wird die starke tonale Spannung durch die auffallende Tempostörung „Adagio“ angezeigt. — Aber auch in Einzelheiten der Binnenstruktur wie im Ausdruckscharakter bestimmter Partien ist der gewichtige Anteil der Harmoniekomponente zu erkennen. Einige Hinweise mögen das verdeutlichen. Der unverwechselbare Eindruck der Tuttieröffnung von Nr. 6/I. Satz hängt z. B. eng damit zusammen, daß der „akkordische Sockel“ und „ruhende Grund“ (S. 38) in Wirklichkeit von starker, 16 Takte umfassender Harmoniespannung erfüllt ist. Nicht minder eindringlich und ganz auf die verdoppelte Schlußkadenz hin angelegt, ist die harmonische Spannung, die das Anfangstutti des III. Satzes von Nr. 1 durchzieht (T. 1—17); erst auf ihrem Grunde gewinnt die ostinate Rhythmik und „thematische Einheitlichkeit“ ihre vitale Kraft. Endlich wäre bei genauer Beobachtung der harmonischen Beschaffenheit das Verhältnis der beiden einander entsprechenden Solopartien von  $x$  und  $x'$  im I. Satz des Konzerts Nr. 4 exakt bestimmbar gewesen, während es Verf. mit dem Hinweis auf „deutliche thematische Zusammenhänge, die hier im einzelnen nicht dargelegt zu werden brauchen“ zunächst etwas undeutlich abtut (S. 29), dann aber mit dem Versuch, die Solofiguration von  $x$  aus dem Tutthema ( $\alpha$ ) abzuleiten (S. 30), am entscheidenden Phänomen vorbeigeht, nämlich daran, daß diese Solopartie tatsächlich ein ganz neues Element einführt. Es besteht in einem festen Harmoniekern von 6 Takten, der im ersten Abschnitt viermal (mit vorwiegend akkordischer Figuration) vor-

kommt (T. 83—89, 91—97, 105—111 und 113—119), im zweiten zweimal, nun in dreistimmige, kanonisch enggeführte Tonleiterfiguren gekleidet (T. 235—241 und 251 bis 257). Daß dieses Kernstück trotz seiner schlichten Struktur (= mixolydische Kadenz über Orgelpunkt) thematisches Gewicht besitzt, ist leicht daran zu erkennen, daß es in Bachs Werken mehrfach anzutreffen ist; so u. a. sogar in gleicher Formfunktion (= Eröffnung der ersten „Episode“ nach dem Anfangstutti) im I. Satz des 3. Konzerts (T. 46 ff.), ferner als Thema der B-dur-Invention für Klavier und als Ritornellthema der Alt-Arie „*Seht, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt*“ im 2. Teil der Matthäuspasion. Hat man die harmonische Identität der genannten sechs Ausschnitte erkannt, so läßt sich das Verhältnis der beiden fraglichen Solopartien völlig eindeutig bezeichnen; zugleich wird damit ihre rein mosaikartige Struktur klargestellt — wunderbar bleibt, daß das Ergebnis trotzdem schöne, fließende Musik ist!

Daß die harmonische Provinz in der Darstellung demnach etwas stiefmütterlich behandelt erscheint, beeinträchtigt natürlich den allgemeinen Wert der reichhaltigen Mitteilungen keineswegs; die obigen ergänzenden Hinweise sind lediglich im Sinn eines Desideratums für die 2. Auflage gemeint!

Georg Reichert, Tübingen

W. A. Mozart: Gesamtkatalog seiner Werke, „Köchel-Verzeichnis“, neu bearb. und hrsg. von Karl Franz Müller, Wien 1951, Kaltschmid.

Das hervorragende, in der Bearbeitung A. Einsteins 1937 zuletzt erschienene Köchel-Verzeichnis ist ohne Zweifel ein Gipfelwerk in der künstlerischen und wissenschaftlichen Durchdringung eines Stoffgebietes, dessen Problematik noch lange nicht erschöpft sein wird. Einstein hat es verstanden, unter Beibehaltung der von Köchel erkannten chronologischen Folge das Verzeichnis in 3 Auflagen auf den jeweiligen Stand der Forschung zu bringen, wobei sich herausstellte, daß die Fragen der Chronologie und auch der Vollständigkeit wohl nie ganz zu lösen sind. Besonderes Augenmerk hat Einstein auf die Erschließung der Quellen und ihren Verbleib gerichtet, und man kann sagen, daß die Anmerkungen zu den Kompositionen wohl den gewaltigsten Teil seiner Arbeit ausmachen. Wenn es überhaupt gestattet ist, zu seinem Köchel-Verzeichnis

eine kritische Bemerkung zu machen, so ist es lediglich die, daß viele Kompositionen nur mit Mühe aufzufinden sind. Das wird für den praktischen Musiker leicht zur Qual. Über diese rein technische Frage hinaus, die in einer Neuauflage durch ein „Zwischenverzeichnis“ leicht zu lösen wäre, gibt es eine schwerer wiegende: es sind nicht mehr genügend Exemplare der letzten Auflage vorhanden, um alle Ansprüche zu befriedigen. Diesem Umstand will auch das neue Verzeichnis, wenigstens für die Praxis, abhelfen. Der neue „Wiener Köchel“, ein immerhin noch recht umfangreiches Buch mit einem Geleitwort von Joseph Marx, macht nun den Versuch, ein numerisches Verzeichnis vorzulegen, in dem allerdings die von Einstein so säuberlich konstruierte Chronologie nicht innegehalten werden kann. Dafür entsteht nunmehr eine Übersichtlichkeit, die der praktischen Verwendung der Werke Mozarts nur entgegenkommen kann. Allerdings enthält dieser neue Köchel eine Fülle verschiedener Verzeichnisse, nämlich die von Vater und Sohn Mozart, auf die sich bekanntlich Köchel stützte, sodann das eigentliche „K.-V.“ und, davon abgetrennt, „Neu aufgefundene Werke seit Köchel und Waldersee“ sowie einen umfangreichen Anhang, der nicht vollendete, übertragene und zweifelhafte Werke verzeichnet. „Übersichten“ nach Köchel, Waldersee, Einstein und Müller schließen sich an. Außerdem hat Müller ein Kapitel der Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel gewidmet.

Im Vorwort bemerkt der Hrsg., daß sich die von Köchel vorgenommene Numerierung „als zweckmäßigste Grundlage“ anbiete, während die Ausgabe von 1937 eine „recht komplizierte Sachlage“ aufzeige. Die von ihm getroffene Anordnung vermeide nicht nur eine neue Einteilung des Hauptteils des K.-V., sondern erwirke auch eine chronologisch geordnete Übersicht der neu aufgefundenen Werke. — Einsteins Köchel ist dadurch so unschätzbar, daß er jeweils die Themenanfänge der einzelnen Sätze bringt. Das fehlt hier in Müllers Verzeichnis, und deshalb wäre es gut gewesen, im Hauptteil bei jedem Werk zumindest die Tonart anzuzeigen. Das wird zwar in der „Übersicht nach K. F. Müller“ (S. 349 ff.) nachgeholt, hätte sich aber auch ohne Schwierigkeiten innerhalb des eigentlichen Textes machen lassen, denn nun wird der Leser doch wieder gezwungen, ein Hilfsmittel zu benutzen. (Nur bei dem unechten Quintett K.-V. 46 [S. 95],

Einstein 370a, steht die Tonart B-dur angegeben!) Darum ist auch die thematische Übersicht der Werke S. 403 ff. nicht so ganz befriedigend, denn sie bringt bei zyklischen Werken nur die Anfänge der jeweiligen ersten Sätze. Der im wesentlichen auf die Praxis ausgerichtete Zweck der Ausgabe von M. läßt die dem Wissenschaftler schmerzlich erscheinende Kürzung der Anmerkungen von Einstein verständlich werden. M. selbst weist in seinem Vorwort auf diesen Tatbestand hin. Allerdings macht er darauf aufmerksam, daß die Angaben über die Autographen dem letzten ihm bekannten Stand entsprechen und daher in Einzelfällen von Einstein abweichen. Trotzdem vermißt man noch einige Hinweise, auch bei gedruckten Werken. So gibt es z. B. eine heute nur noch vereinzelt auftretende Ausgabe der Violinsonaten, die auch eine Bearbeitung der Klaviersonate B-dur K.-V. 570 als Violinsonate enthält. Einstein vermutet, daß die zweifellos nicht von Mozart herrührende Fassung von André stammen könnte. Bei M. ist diese Bearbeitung nicht erwähnt. Somit bringt die neue, im übrigen sehr geschmackvoll ausgestattete und mit Bildern und Facsimiles versehene Ausgabe die Mozartforschung nicht gerade weiter; sie wird aber dem ausübenden Künstler ein wertvoller Wegweiser sein.

Helmut Wirth, Hamburg

Ernst C. Krohn: The History of music. An index to the literature available in a selected group of musicological publications. St. Louis 1952. (Washington University Library Studies, Nr. 3.)

Dieser Bibliographie kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als sie — wenigstens auf dem Teilgebiet der Musikgeschichte — seit 1922, d. h. seit der Veröffentlichung von Adolf Abers Handbuch der Musikbibliographie, der erste größere Versuch einer bibliographischen Erfassung wichtiger älterer musikwissenschaftlicher Literatur ist. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Krohn und Aber liegt darin, daß es sich bei Krohn um Zeitschriften-Aufsätze und -Besprechungen handelt, während Aber die Besprechungen fortläßt, dafür aber die gesamte Buchproduktion mit berücksichtigt, und daß K. sich auf die Musikgeschichte beschränkt, wobei er außerdem auch auf die gesamte biographische Literatur verzichtet. Aus diesen Unterschieden ergibt sich, daß die Bibliographie Abers, die seit ihrem Er-

scheinen eine Revision und eine Zufügung neuerer Literatur dringend nötig hat, auch durch diese Veröffentlichung noch nicht überholt ist. K.s Arbeit ist aber auf dem großen Gebiet der reinen (im Gegensatz zur biographischen) Musikgeschichtsschreibung so ausführlich und mit so gutem Blick für wesentliche Aufsätze und Besprechungen gearbeitet, daß man sie als höchst willkommene Ergänzung zu Abers Handbuch begrüßen muß. Das gilt allerdings vorwiegend für die Erfassung der älteren, etwa bis zum ersten Weltkrieg reichenden Zeitschriftenliteratur, da bei der Auswahl der neuen Zeitschriftenreihen das Zufällige des in St. Louis Vorhandenen stärker ins Gewicht fällt. So fehlen hier die romanischen in größerem Umfang (Revue de musicologie, Revue musicale, Rivista musicale Italiana, Rassegna musicale, Anuario musical usw.) und auch die Auswahl der germanischen ist nicht ganz befriedigend (es fehlen — um nur einige Titel zu nennen — Svensk tidskrift für musikforskning, die beiden ersten Jahrgänge der Acta musicologica, Musical Times, Studien zur Musikwissenschaft [DTÖ-Beihefte], Archiv für Musikforschung, Musik und Kirche, sämtliche Jahrbücher einzelner Meister usw.).

In Zusammenhang damit und gewissermaßen als Erklärung für diese Lücken noch ein Wort über die Entstehungsgeschichte dieser Bibliographie: In ihrem Urzustand, bei dem an eine spätere Veröffentlichung noch niemand dachte, war sie nichts anderes als ein stattlicher Zettelkatalog, der aus den Beständen der Privatbibliothek K.s entwickelt worden war — offenbar zur eigenen Auswertung für seine Lehrtätigkeit an der Washington University in St. Louis. Erst später wurde der Verf. durch die Universität und durch die Direktion der zur Universität gehörenden Bibliotheken in stand gesetzt, einen Sonderabschnitt, eben den der Musikgeschichte, daraus der Öffentlichkeit vorzulegen. So war von Anbeginn an nicht geplant, eine alle wichtigsten musikwissenschaftlichen Zeitschriften erfassende Bibliographie zu schaffen, sondern nur das zu erschließen, was sich in dieser, an sich freilich sehr reichhaltigen und guten, Sammlung befand. Im Vorwort, dem auch diese Entstehungsgeschichte entnommen ist, gibt K. denn auch zu, daß eine Anzahl wichtiger Zeitschriften und Jahrbücher nicht erfaßt werden konnte, weil sie sich nicht in St. Louis befinden. Er hofft aber, bei einer späteren Auflage das Fehlende

nachholen zu können. Und da außerdem vorgesehen ist, der Abteilung Musikgeschichte auch die anderen musikwissenschaftlichen Gebiete folgen zu lassen, steht zu erwarten, daß diese Veröffentlichung sich zu einem beachtlichen bibliographischen Nachschlagewerk entwickeln wird.

Falls es zu der geplanten Neufassung kommen sollte, würde der Hrsg. wohl auch zwangsläufig zu einer etwas einfacheren Systematik finden. Wie er in dem vorliegenden Band die Musikgeschichte in 10 Großgruppen mit 94 Untergruppen und eine noch größere Anzahl kleinster Gruppen einteilt, ist, vom Stoff her gesehen, gut durchdacht, ergibt aber bereits für diese Veröffentlichung ein recht kompliziertes Bild und erschwert die Benutzung nicht wenig. So ist — um nur ein Beispiel zu geben — Literatur, die sich auf J. S. Bachs Werke bezieht, in der Großgruppe IV (Barock) allein in nicht weniger als 19 Untergruppen zu finden. Aber auch in anderen Großgruppen steht noch eine beträchtliche Anzahl von Titeln, so daß man, um der Bibliographie die Bach-Titel zu entnehmen, an rund 30 Stellen nachsehen muß. Das läßt sich, wie gesagt, bei dieser Teilbibliographie dem Benutzer noch zumuten. Sollte das Buch auf breiterer Basis erneut herausgegeben werden, müßte man freilich von dieser feinen Differenzierung im Interesse des Benutzers abraten.

Wert und Eigenart der Bibliographie lassen sich am raschesten aus den verwerteten Publikationen ablesen, deren Aufeinanderfolge zudem ein charakteristisches Bild von der Verlagerung der musikwissenschaftlichen Forschung von Deutschland ins Ausland gibt: Chrysander-Jahrbuch (1863), MfM. (1869), VfMw. (Chrysander 1885), Jahrbuch Peters (1894), ZIMG u. SIMG (1899), Kongreß-Ber. Basel (1906), Kongreß-Ber. Wien (1909), Musical Antiquary (1909), Musical Quarterly (1915), AfMw. (1918), ZfMw. (1918), Music and Letters (1920), Bulletin de la Société Union Musicologique (1921), Modern Music (1924), Kongreß-Ber. Basel (1924), Jahrb. f. Volksliedforschung (1928), Mittlgn. d. IMG (1928), Kongreß-Ber. Lütich (1930), Acta Musicologica (ab Bd. 3, 1931), Bulletin of the National Ass. of Schools of Music (1935), Bulletin of the Am. Musicol. Soc. (1936), Papers of the Am. Musicol. Soc. (1936), Library of Congress. Quarterly Journal of Acquisitions (1943), Mus. Libr. Ass. Notes (1943), Speculum (1945), Revue Belge de Musicologie (1946),

Journal of Ren. and Baroque Music (1946), Suppl. to Mus. Libr. Ass. Notes (1947), Renaissance News (1948), Musikforschung (1948), Journal of the Intern. Folk Music Council (1949), Kongreß-Ber. Basel (1949), Jahrb. d. Musikwelt (1949).

Das Buch wird durch ein gut gearbeitetes Namen-Register der Autoren und Komponisten erschlossen.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

**Christoph Willibald Gluck:** Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung IV: Französische komische Opern. Band 5: *L'ivrogne corrigé / Der bekehrte Trunkenbold*. Komische Oper in zwei Akten von Anseaume. Nach dem französischen „*L'ivrogne corrigé*“ (1760) hrsg. von Franz Rühlmann. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1951.

Endlich ist der erste Band der langersehnten Gluck-Ausgabe erschienen — ein Ereignis, dessen Bedeutung für die Opern- und darüber hinaus für die gesamte Musikforschung kaum hoch genug veranschlagt werden kann. Fast 40 Jahre sind seit dem Erscheinen des „*Orfeo*“ in den DTÖ (Bd. 44a, hrsg. von H. Abert 1914) verstrichen. Auf dem Titelblatt dieser Ausgabe hieß es: Serie II, Christoph Willibald Gluck, Werke, 1. Band..., und in der Vorbemerkung kündigte Guido Adler 12 bis 14 Bände an, für die in erster Linie die Wiener Reformoper sowie die für Wien geschriebenen Ballette und opéras comiques Glucks vorgesehen waren. Dieser schöne Plan ist ein Opfer des ersten Weltkriegs geworden. Im Laufe der Zeit wurden in den DTÖ nur noch zwei Wiener Werke veröffentlicht: das Ballett „*Don Juan*“ (Bd. 60, hrsg. von R. Haas) und die Festa teatrale „*L'innocenza giustificata*“ (Bd. 82, hrsg. von A. Einstein); in den DTB aber erschien ebenfalls noch 1914 das Drama per Musica „*Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*“ (Bd. XIV, 2, hrsg. von H. Abert). Aber auch die, im wesentlichen von der Gluck-Gesellschaft getragenen, Bemühungen um eine Veröffentlichung Gluckscher Werke kurz vor dem ersten Weltkrieg (damals erschienen, als Veröffentlichungen dieser Gesellschaft, auch noch die Arien aus dem 1. Akt des „*Demofoonte*“, die Klopstock-Oden und die Trio-sonaten sowie, von Max Arend herausgegeben, Partitur und Klavierauszug von „*La rencontre imprévue*“ und der Klavierauszug

von „*L'arbre enchanté*“) kommen, verglichen mit dem Stand anderer Gesamtausgaben, merkwürdig spät. Das mag zum Teil damit zusammenhängen, daß Glucks Bedeutung, ungeachtet seiner Kompositionen anderer Gattungen, ausschließlich auf einem Gebiet und noch dazu dem der Oper liegt, das wegen des großen Umfangs der einzelnen Werke und ihrer geringen praktischen Verwendbarkeit von jeher der Veröffentlichung Schwierigkeiten bereitet hat; auch von Hasse liegt ja bis zum heutigen Tage noch keine Oper im Neudruck vor! Entscheidender ist aber wohl die Tatsache, daß man Gluck lange Zeit hindurch allzu sehr als Vorläufer Mozarts angesehen und darum seine eigene epochemachende Bedeutung verkannt hat. Dazu kommt der kosmopolitische Zug seines Schaffens, der ihn, äußerlich betrachtet, als Italiener beginnen und als Franzosen enden ließ und über dem die ausgesprochen deutsche Grundhaltung seiner Kunst anfänglich vielfach übersehen wurde. Es ist kein Zufall, daß die frühesten Partitur-Neudrucke Gluckscher Werke die der sechs späten Pariser Opern in der französischen Pelletan-Ausgabe gewesen sind. Für die deutsche Musikforschung dürfte es nunmehr hohe Zeit sein, das Werk, das in Frankreich noch auf Anregung des Gluck-Enthusiasten Berlioz am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen wurde, nach den durch den ersten Weltkrieg abgebrochenen Ansätzen in großem Stile fortzuführen. Gewiß, Gluck hat die von allen Gebildeten seiner Zeit ersehnte klassische deutsche Nationaloper nicht mehr geschaffen, obwohl er noch gegen Ende seines Lebens „*einen innerlichen Trieb*“ empfand, etwas „*vor meine Nation zu verfertigen*“, aber er hat im Grunde dadurch, daß er die fest gegründeten Gattungen der italienischen und der französischen Oper mit seinem Geist, dem Geist eines faustischen Ringens um Wahrheit und um ein wie immer geartetes Ethos, erfüllte, nie etwas anderes getan. Daß dies von den Besten seiner Zeitgenossen in Deutschland auch so aufgefaßt wurde, zeigt die Hochschätzung, deren er sich bei allen klassischen Dichtern erfreute. Sie würden über die Tatsache recht erstaunt sein, daß gerade dieser Mann, der für die Bestrebungen um eine deutsche Nationaloper ebenso wichtig ist wie für die Reinigung der opera seria und für die Vollendung der opéra comique ebenso bedeutend wie für die Vermenschlichung der tra-

gédie lyrique, so zum Stiefkind der Forschung geworden ist.

Die Reformopern liegen zwar außer in den bereits genannten Ausgaben auch noch in Klavierauszügen vor (die taurische Iphigenie obendrein in einer von H. Abert besorgten Studienpartitur bei Eulenburg), aber diese sind nur zum Teil wissenschaftlich zuverlässig. Auch sind die Opern Glucks, wie diejenigen Händels, vielfach Tummelplätze mehr oder minder glücklicher Bearbeitungen geworden — es sei hier nur an die Wagnersehe der aulischen Iphigenie und an die der taurischen Iphigenie von Richard Strauß erinnert; um so notwendiger aber ist eine wissenschaftlich einwandfreie, kritische Ausgabe, an Hand derer Urtext und Varianten jederzeit festgestellt werden können. Auch wäre es für die Forschung von unschätzbarem Wert, wenn endlich einmal der italienische und der französische „Orpheus“, die italienische und die französische „Alceste“, übereinstimmend ediert, in einer Gesamtausgabe nebeneinandergestellt würden. Noch vordringlicher allerdings wäre das Erscheinen der nur in der Pelletan-Ausgabe vorliegenden Oper „Echo und Narziß“ sowie der zu Unrecht gänzlich in den Hintergrund gedrängten „Armida“ und „Paris und Helena“.

Bekanntlich hat Gluck seine Tätigkeit als Opernkomponist in Italien begonnen und 28 italienische Werke — Opern, Pasticci und Serenate — geschrieben. Aus diesem reichhaltigen Schaffen sind außer den wenigen, oben erwähnten Werken und außer verstreut in der Literatur veröffentlichten Einzelstücken nur die beiden erhaltenen Arien aus „Poro“ (vgl. R. Haas im Mozart-Jahrbuch III) im Neudruck zugänglich, von 28 Werken also nur vier, davon nur zwei vollständig. Um aber Gluck den Reformator historisch voll erfassen zu können, ist es unumgänglich nötig, ihn vorher in den Bahnen der Tradition zu beobachten, besonders da in der Literatur die Meinungen über das, was noch ganz traditionell und was schon ausgesprochen gluckisch ist, ziemlich stark auseinandergehen. Die neue Ausgabe müßte (und wird hoffentlich) auch aus dieser Gruppe recht bald Proben bringen; am instruktivsten dürften wohl die „Ipermnestra“ als erste vollständig erhaltene Oper Glucks, der „Trionfo di Clelia“ als letzte Komposition eines Metastasianischen Textes aus der Zeit des „Orfeo“ und der „Telemacco“ mit seiner „merkwürdigen Mischung alter und neuer Züge“ (Gerber) sein. Ganz beson-

ders wesentlich wäre eine Veröffentlichung von Glucks Frühopern aber vor allem deswegen, weil der Meister in späteren Werken in überraschend weitem Umfang auf frühere zurückgegriffen hat. In vielen Fällen wird erst ein Gegenüberstellen von frühem Original und später Umdeutung den Weg zum wahren Verständnis beider und damit zur Erkenntnis von Glucks Mentalität eröffnen.

Von den Beiträgen des Meisters zur opéra comique liegen mehrere in Klavierauszügen vor, ja, einige erscheinen auch hie und da auf den Bühnen. Auch hier aber hat sich das Bearbeitungsunwesen eingeschlichen und die Notwendigkeit zuverlässiger wissenschaftlicher Ausgaben eher gesteigert als vermindert. Dafür gibt gleich das Vorwort zum vorliegenden Band lehrreiche Beispiele, durch die gleichzeitig die Lage der gesamten modernen Glucküberlieferung gekennzeichnet wird. Die hier erwähnten Bearbeitungen des „Ivrogne corrigé“ von Bernhard Engelke und von dem verstorbenen Herausgeber des Bandes, Franz Rühlmann, selbst, deren Aufführungen die Referentin selbst miterlebt hat, waren als Ergebnisse ernsthafter wissenschaftlicher Forschungen gewiß nicht stilwidrig und recht wirkungsvoll, boten aber beide das Werk nicht in seiner Originalgestalt, und wo sollte man diese vor dem Erscheinen dieses Bandes finden? Ganz zu schweigen sei von der offenbar zur Kategorie der berüchtigten „Maienkönigin“ gehörenden, von Rühlmann genannten Verbalhornisierung des Stückes unter dem Titel „Er ist an allem schuld“; auch solchen Elaboraten wäre an Hand einer kritischen Gesamtausgabe leichter der Garas zu machen. Die Veröffentlichung der Gluckschen opéras comiques ist obendrein ein besonderes Anliegen der Opernforschung: gehört Gluck doch, als einziger Deutscher, mit zu den Begründern dieser französischen Gattung. Wie seine Kollegen in Paris, begann er in Wien seine Tätigkeit mit der Einrichtung der überkommenen Vaudevilles, erst in zweiter Linie gesellte sich dazu die Komposition von Aires nouveaux. Es wäre nun interessant zu sehen, wie sich die Musik dieses in Italien gebildeten Deutschen in der Umgebung der französischen Vaudevilles ausnimmt.

Leider bringt die vorliegende Ausgabe des „Ivrogne corrigé“ hier eine Enttäuschung. Sie gibt nur die „timbres“ und die in den gesprochenen Dialog einbezogenen Texte, nicht aber die Musik der Vaudevilles wieder. Ge-

wiß folgt sie darin dem Brauch der damaligen Zeit, für die die Melodien ja Gemeingut waren. Heute jedoch, wo sie das nicht mehr sind, wäre mir eine Mitveröffentlichung, soweit möglich, in jeder Hinsicht ratsam erschienen. Wie Rühlmann im Vorwort feststellt, stehen den 15 Originalkompositionen Glucks immerhin nicht weniger als 11 Vaudevilles gegenüber; es erhebt sich die Frage, wie man bei der Veröffentlichung der zeitlich unmittelbar vorangehenden Werke verfahren will, in denen die Vaudevilles noch das Übergewicht besitzen. Rühlmann selbst ist sich der Zwiespältigkeit seiner Lösung offenbar durchaus bewußt gewesen, wenn er schreibt, es liege auf der Hand, daß durch die Beschränkung auf die von Gluck komponierten Musiknummern, „wie sie doch wohl geboten erscheint“, das originale dramaturgische Gefüge ins Wanken gerate. Warum er diesen Weg beschritten hat, gibt er leider nicht an; er betont aber die historische Berechtigung des Verfahrens von Engelke, der die Vaudevilles in seine Bearbeitung einbezogen hatte. Dies ist m. E. auch gerade darum erstrebenswert, weil die zwingende Logik in der Aufeinanderfolge der Gluckschen *Airs nouveaux* leicht das Vorhandensein der Vaudevilles und damit die stilgerechte Gesamtanlage der Oper vergessen läßt.

Umrahmt wird das ganze Werk, vom konventionellen Schlußensemble abgesehen, programmatisch von frischen G-Dur-Trinkliedern des unbelehrbaren Trunkenboldes Lukas, während in der Mitte (am Ende des 1. Aktes) als Ausdruck der Kehrseite dieses Lasters die meisterhaft schwankende g-moll-Arie des betrunkenen Mathurin erscheint. Den ersten Akt benutzt Gluck systematisch zur musikalischen Vorstellung der Personen. Wie am Anfang und Ende die beiden Trunkenbolde, so werden in drei Arien dazwischen auch die drei übrigen Personen der Handlung in kurzen Zügen schlagend charakterisiert: sie vertreten der derben Fröhlichkeit der Trunkenbolde gegenüber ein mehr lyrisches Element. Sicherlich hat Rühlmann recht, wenn er die Exposition, die in der Tat den ganzen ersten Akt einnimmt, vom dramaturgischen Standpunkt aus wegen ihrer ungebührlichen Länge tadelt. Die Gluckschen Musiknummern jedoch bilden ein festgefügt Ganzes, in dem kein Stein überflüssig ist, ja, noch mehr, sein Aufbau liegt, der Handlung entsprechend abgewandelt, auch dem zweiten Akt wieder zugrunde. Dem handfesten, durch das Trinklied Nr. 1 und das

Zankterzett Nr. 2 gebildeten Anfang des ersten Aktes entspricht hier die derb-komische Höllenszene Nr. 7–10, den lyrischeren Arien Nr. 3, 4 und 5 die parodistische c-moll-Klagearie Mathurines Nr. 11 sowie das Terzett Nr. 12 und die Arie Nr. 13, dann folgt, ebenfalls wie im ersten Akt, zum Abschluß ein Trinklied. Im Vorwort hat Rühlmann sämtliche Nummern eingehend und treffend charakterisiert, stilistisch umrissen und in „Charakterstücke“ und lyrische Gesänge aufgeteilt, jedoch fehlt die Einordnung in den Gesamtaufbau, die der Oper über den rein musikalischen und dramatischen Gehalt einzelner Stücke hinweg erst ihren eigentlichen Wert als Glucksches Kunstwerk verleiht. In der das Vorwort eröffnenden, instruktiven Beschreibung des von Jean-Louis Laruette komponierten Pariser „*Ivrogne*“ vermißt man nur einige Notenbeispiele (nur eins ist vorhanden). Genau wie im Falle der „*Leonore*“ von Gaveaux und Beethoven, den Rühlmann zum Vergleich heranzieht, würde man auch hier gern die Möglichkeit haben (und hat sie in beiden Fällen nicht), wenigstens einige Nummern der Geschwisterwerke nebeneinanderhalten zu können.

Die Ausgabe selbst und der Revisionsbericht sind von peinlichster Genauigkeit, interessant vor allem der eingehende Bericht über die Quellen. Die deutsche Übersetzung ist dem Hrsg. ausgezeichnet gelungen: im Prosadialog natürlich und herzlich, in den Arien trotz der Bindung an die Reimstellung des Originals meist ungezwungen und schlicht (besonders gut in den Trinkliedern Nr. 1, 6 und 14, etwas verklausuliert in der Liebesarie Nr. 5). Das berüchtigte Wiederholungs-„*Ja*“ in Nr. 10 wäre leicht und sinngemäß durch ein „*huit*“ zu ersetzen. Lediglich in Nr. 11 müßten die Worte „*Wende der Gattin Mißgeschick*“ (S. 69, Takt 45) etwa in „*Sieh, Mathurine kniet vor dir*“ (mit entsprechender Abwandlung der vorangehenden Zeilen) abgeändert werden, denn die absteigenden Sechzehntel zu dem französischen Text „*Vois Mathurine à tes genoux*“ malen offensichtlich das In-die-Knie-Sinken. Problematisch ist die Übersetzung der Personennamen, deren Notwendigkeit nicht unbedingt einleuchtet, denn man ist auf der Opernbühne ja auch bei einfachen Stücken völlig an fremdländische Namen gewöhnt. Gewiß sind die deutschen Namen, wie Rühlmann ausdrücklich betont, der Klanggestalt der französischen genau ange-

paßt, aber trotzdem erinnern Zipperlein, Anton und Marie etwas peinlich an die Bretznersche *Così fan tutte*-Übersetzung mit ihren Julchen und Lottchen.

Doch dies sind Äußerlichkeiten, über die man verschiedener Meinung sein kann. Im ganzen ist nur zu wünschen, daß die weiteren Bände der Gluck-Ausgabe diesem ersten an Zuverlässigkeit der Wiedergabe, Exaktheit des wissenschaftlichen Apparates und Sauberkeit und Geschmack der Ausführung (hier sei vor allem auf die vier schönen Titel- und Textabbildungen hingewiesen) gleichkommen mögen. Es scheint, als gehöre Gluck innerhalb der Musikforschung zu den Zuspät-Gekommenen, doch entspricht es seinem Geist keineswegs, sich mit diesem Zustand abzufinden. Möge die Ausgabe, um deren Zustandekommen Hrsg. und Verlag so heiß gekämpft haben, nunmehr zügig voranschreiten; kein Gebildeter und erst recht kein Musikforscher dürfte an der äußersten Dringlichkeit dieses großen Vorhabens zweifeln.

Anna Amalie Abert, Kiel

Nicolaï Gombert Opera Omnia. Editio Joseph Schmidt-Görg. — I. Missae IV vocum 1—4. (Corpus Mensurabilis Musicae 6). Rom 1951. American Institute of Musicology. VI u. 101 S.

Nun hat also auch die lang erwartete Gombert-Ausgabe ihren ersten Band herausgebracht und gibt uns die Hoffnung, bald das gesamte Schaffen dieses so viel zitierten und so (sit venia verbo) „global“ verbreiteten Niederländers zur Hand zu haben. Was Gomberts Werk für seine Zeit bedeutet, ist uns allen einigermaßen klar. Um aber zu erkennen, warum es so allgemein geschätzt wurde, d. h. welche individuellen und allgemeinen Stileigenheiten den Meister so bedeutend machen, fehlte es uns bisher eben an der Ausgabe, deren erster Band hier vorliegt.

Schmidt-Görg, mit der Materie seit langem aufs beste vertraut, leitet seine Ausgabe mit einer allgemeinen Einführung ein, in der er Gomberts Stellung und Stil umreißt. Anschließend an Hermann Fincks Wort (1556): „*Is enim vitat pausas*“, kommt er zu einer knappen, sehr instruktiven Kennzeichnung von Gomberts Stil, der die alternierenden Bicininien Josquins nicht übernehme. „*Continuously composed imitation and the almost continual activity of nearly all voices are the essentials of his style.*“

In diesem durchimitierenden Stil sieht der Hrsg. das Kennzeichen der historischen Bedeutung Gomberts. Die Technik habe bald auf die Instrumentalkomposition übergegriffen (Ricercares). Neben diesen mehr formalen Eigenheiten seien Klangfülle und Ausdruckstiefe besondere Charakteristika, die wohl auf des Meisters Berührung mit der Musik anderer Länder zurückzuführen seien. Der Hrsg. nennt namentlich Morales und Costanzo Festa. Weniger beeinflußt sei Gombert von den Venezianern um Willaert, wie denn seine vielstimmigen Kompositionen mit der Mehrchörigkeit und ihrer Entwicklung nichts zu tun hätten.

Nach einem kurzen Überblick über den Umfang von Gomberts Schaffen gibt Schmidt-Görg einen Plan der Ausgabe, der 11 Notenbände und einen kritischen Bericht vorsieht. Dankenswerterweise wissen wir also bei der Gombert-Ausgabe von vornherein, wie viele Bände sie umfassen, wie sie eingeteilt sein wird und daß wir den kritischen Bericht erst am Ende des ganzen Unternehmens erwarten dürfen. Das Letztere ist, wie bereits mehrfach zu den Ausgaben des Corpus Mensurabilis Musicae betont, lebhaft zu bedauern, denn es macht die Bände für die Wissenschaft erst voll benutzbar, wenn das ganze Opus erschienen ist.

Der erste Band enthält die 4 vierstimmigen Messen: *Da pacem* aus Attaignant's Druck von 1532, *Sancta Maria* aus Scottos Druck von 1540 bzw. dem Leidener Chorbuch F 139, *Beati omnes* aus dem Leidener Chorbuch A und *Je suis deshéritée* aus Du Chemins Drucken von 1557 und 1568. Ob die *Da pacem*-Messe auch eine „Parodiemesse“ ist, wie die anderen drei, ist fraglich, da die Vorlage bisher nicht bekannt ist. (Gomberts eigenes 5stimmiges *Da pacem* steht jedenfalls zur Messe nicht in Beziehungen.) Für die *Sancta Maria*-Messe hat Gombert Verdels Motette benutzt, für die Messe *Beati omnes* seinen eigenen 5stimmigen Satz, für die Messe *Je suis deshéritée* die bekannte 4stimmige Chanson, die 1533 Lupi, später allgemein Cadeac zugeschrieben wird.

Die Editionstechnik folgt nur teilweise den heute üblichen Gepflogenheiten: Verkürzung 2 : 1, moderne Schlüssel. Sie läßt leider die unseligen Taktstriche fröhliche Urständ feiern. Der Begründung, die der hochgeschätzte Hrsg. dafür gibt, vermag ich nicht zu folgen. Weil moderne Noten und Schlüssel zur praktischen Verwendung der Ausgabe dienen, seien auch moderne Taktstriche ge-



braucht worden. Der Musikforscher könne sich diese leichter fortdenken, als der Praktiker und Dilettant ohne sie auskommen könnten. Wir alle sollen also wieder umlernen; der Wissenschaftler soll die Taktstriche übersehen — der Referent muß bekennen, daß ihm das recht schwer fällt —, und alle anderen, die sich so schön an die Mensurstriche gewöhnt hatten, sollen sie sich wieder abgewöhnen. Auch die langen, silbentrennenden Striche sind keine glückliche Lösung; sie trennen die Silben viel zu stark. Schließlich halte ich es für inkonsequent, alle Textzusätze kursiv zu drucken, gleichgültig ob sie durch Idem-Zeichen der Quelle verlangt werden oder freie Zutaten des Hrsg. sind. Entweder erkennt man an, daß das Idem-Zeichen nur eine Abkürzung für einen Textabschnitt, also praktisch originale Textunterlegung ist, demnach genau so wie ein ausgeschriebener Textabschnitt gedruckt werden muß, oder man muß drei Arten von Text graphisch unterscheiden: original unterlegten, durch Idem-Zeichen geforderten und frei vom Hrsg. zugeetzten. Argumente gegen die erste Lösung lassen sich allenfalls für relativ frühe Musik vorbringen; bei Gombert dürfte die Entscheidung, was und wieviel Text durch Idem-Zeichen verlangt wird, kaum auf nennenswerte Schwierigkeiten stoßen. Notabene, wir haben jetzt für jede Ausgabe des Corpus Mensurabilis Musicae eine eigene Editions-technik. Das spricht für die Toleranz des American Institute, sehr angenehm für den Benutzer ist es aber gerade nicht, wenn auch die Abweichungen zwischen den Verfahren der einzelnen Hrsg. (abgesehen von der Brumel-Ausgabe) nicht zu völlig verschiedenartigen Notenbildern führen. Die vier Gombert-Messen bestätigen auf den ersten Blick das Urteil Schmidt-Görigs nicht ganz. Es gibt noch allerlei kleine Bicinigruppen, vor allem in der Messe *Da pacem*. Darauf verweist aber der Hrsg. gerade im Vorwort, er erklärt es mit südlichem Einfluß, vielleicht dem Josquins. Die übrigen drei Messen aber zeigen deutlich, was Herrmann Finck meint, wenn er Gomberts Musik „*plena cum concordantiarum tum fugarum*“ nennt. Die dichte Imitationsarbeit wie auch die Fülle wohlklingender Akkorde geben in der Tat diesen Messen das Gepräge. Es ist jene konsequente Durchimitierungstechnik, die ihre Triumphe im

Messenstil Palestrinas und Lassos feiert und ihre letzten Blüten in der Fugenkomposition Bachs treibt. Hans Albrecht, Kiel

Adriani Willaert Opera Omnia. Edidit Hermannus Zenck. — III. Motetta V vocom, 1539 et 1550. — IV. Motetta VI vocom, 1542. (Corpus Mensurabilis Musicae 3). Rom 1950 bzw. 1952, American Institute of Musicology. VI u. 123 bzw. IV u. 133 S.

Die Willaert-Ausgabe scheint das Unternehmen des Corpus Mensurabilis Musicae zu sein, das am schnellsten fortschreitet. Die beiden vorliegenden Bände führen die Motettenausgabe ein gutes Stück weiter. Die 5stimmigen Motetten sind dem 1539 bei Scotto in Venedig gedruckten, 1550 daselbst wieder aufgelegten *Liber Primus* entnommen. Im Vorwort macht Zenck die notwendigsten Angaben über die Edition. 17 Motetten sind bei Scotto erstmals abgedruckt, die übrigen 6 schon früher einmal erschienen, eine schon 1532, die anderen 1535 bis 1539. Handschriftliche Konkordanzanzen sind in Modena, Treviso und Regensburg nachweisbar. 16 Stücke sind liturgischen Charakters, eines hat einen Psalmvers, zwei haben freie religiöse Texte. Von den vier weltlichen Motetten sind zwei für Francesco Sforza geschrieben. Beide haben hexametrische Texte und eine Mittelstimme mit abweichender Textierung, bieten also das gewohnte Bild von Huldigungsmotetten mit cantus gravitatis. Z. nimmt an, daß Willaert sie 1532 in Ferrara entweder im Auftrage Francescos II. oder im Dienste Ferdinands I. komponiert habe. Eine andere Motette steht zu einem Medici-Papst in Beziehungen, entweder zu Leo X. oder zu Clemens VII. Die letzte weltliche Motette spielt auf den Namen Wenzeslaus an, ist also vielleicht für Ferdinand I. komponiert, der in der Wenzelskapelle zu Prag zum ungarischen König gekrönt worden war. Die Sforza-Motetten und das Wenzeslaus-Stück bezeugen als erste Dokumente die Verbindung Willaerts mit dem Habsburger Hof. Ein weiteres Stück glaubt Z. für Piero Valeriano, einen 1560 in Padua verstorbenen Günstling Leos X., geschrieben. Eine Victor- und eine Gratian-Motette dürften noch in Willaerts niederländische Zeit fallen, wie Z. glaubhaft macht.

Die Neigung zur „Tenor-Motette“, durch die sich die 5stimmigen Motetten Willaerts

auszeichnen, wird als „conservative side“ angesehen, während die wenigen frei erfundenen Motetten durchhimitierend, klar deklamierend und im „harmonischen italienischen“ Stil gehalten sind. Daß bei Willaert noch von spätmittelalterlich („the late Medieval Motet“) die Rede sein kann, scheint mir nicht möglich. Dazu reden auch die cantus-firmus-Motetten in Deklamation (Tonrepetitionen), plastischer Motivformung und harmonischer Faktur eine zu neuzeitliche Sprache. Auch bei den Responsoriums-Motetten zeigt sich das neue Gestaltungsprinzip des mittleren 16. Jahrhunderts insofern, als die Form der zweiteiligen „Refrainmotette“ gewählt wird, die offenbar an die Stelle der dreiteiligen Responsoriumsvertonung strenger Observanz (Isaac) getreten ist. Das alles spricht ziemlich deutlich für den „modernen“ Willaert, jedenfalls nicht für einen Mann mit konservativen, das Mittelalter fortführenden Tendenzen.

Die 24 6stimmigen Motetten des 4. Bandes der Willaert-Ausgabe hat bereits Walter Gerstenberg für den inzwischen verstorbenen Hrsg. mit einem Vorwort versehen. Sie stammen aus Gardanes Druck *Il Primo Libro di Motetti a Sei*, 1542, dessen Inhalt und Reihenfolge in der Neuausgabe getreulich beibehalten werden. Dadurch geraten 8 Stücke anderer Autoren in den Band, so daß er nur 16 Willaert-Motetten enthält. Von den 8 Kompositionen stammen 4, laut Gardane, von Jachet Berchem bzw. Jachet, je eine von Loyset Pieton, Verdelot, Maistre Jean und einem Anonymus. Über die Frage, ob die Gesamtausgabe eines Meisters überhaupt Werke anderer Komponisten bringen solle, läßt sich streiten. Im vorliegenden Fall ist man geneigt, diese Erweiterung zu begrüßen; dazu trägt bei, daß die Quelle im wesentlichen doch ein Willaert-Druck ist, der durch die Gesamtausgabe zerrissen oder ausgeplündert worden wäre, wenn der Hrsg. auf die 8 nicht-willaertschen Stücke verzichtet hätte. Grundsätzlich stehen wir heute glücklicherweise auf dem Standpunkt, daß eine Quelle eine Einheit darstelle und, sofern sie wichtig ist, möglichst nicht in mehreren verschiedenen Ausgaben verzettelt werden solle. Mindestens herrscht diese Meinung bei einem großen Teil jüngerer Forscher vor. Hinzu kommt, daß man sehr wohl mit Gerstenberg annehmen darf, Willaert sei nicht von ungefähr durch Gardane mit diesen anderen Meistern zusammenge-

stellt, sondern als das Haupt einer Schule betrachtet worden. G. verweist darauf, daß unmittelbare Zusammenarbeit Willaerts mit Jachet (da Mantova) und Maistre Jean nachgewiesen ist, und wird darüber im 8. Bande der Ausgabe Näheres berichten.

Gardanes Behauptung, die Motetten seines Druckes seien vor nicht langer Zeit komponiert worden, wird von G. für einige von ihnen widerlegt, die in zahlreichen Hss. und früheren Drucken zu finden sind. Näheres darüber wird der kritische Bericht sagen. Die Vorrede Gardanes ist an den Venezianer Patrizier Marco Trivisiano gerichtet. Der Band bringt sie im Faksimile, so daß man die Meinung G.s, sie sei mehr als eine konventionelle Lobrede auf Willaert, bestätigen kann.

Von den 16 Motetten Willaerts ist nur eine weltlich, ein Huldigungsstück für einen „*Dux Maximus Franciscus*“, in dem G. den Dogen Franciscus Vernier oder Francesco Sforza vermutet. Auch dieses Stück verwendet übrigens choralen Tenor, annähernd in der Form eines cantus gravitatis. Für die 6stimmigen Motetten stellt G. den Kanon (als wichtiges Kompositionsmittel für Sätze zu mehr als 4 Stimmen) und die konstruktive Kraft des cantus prius factus als Grundprinzipien heraus. „In the no less artistic but more mature combination“ dieser Prinzipien habe die niederländische Polyphonie sich in neuer und sehr eindrucksvoller Form fortgepflanzt. Damit dürfte die Stellung Willaerts in der Geschichte der niederländischen Mehrstimmigkeit auf einfache und im wesentlichen zutreffende Weise gekennzeichnet sein: Verpflichtung gegenüber der Josquin-Generation einerseits und Vorbereitung des „reifen“ Spätstils andererseits, womit die Eigenbedeutung des Meisters keineswegs zu der einer „Übergangs“-Erscheinung herabgesetzt werden soll. Seine Verbundenheit mit allgemeinen Tendenzen seiner und der vorausgehenden Generation zeigt sich auch darin, daß er seine 6stimmigen Sätze gern nach einem „*known model*“ arbeitet. Den Einzelnachweis dafür liefert wohl der kritische Bericht; soweit ich sehe, hat von den 16 6stimmigen Sätzen keiner eine 4- oder 5stimmige Motette des Meisters selber als „Modell“ benutzt.

Leider — das sei nochmals mit aller Deutlichkeit ausgesprochen — hat sich das American Institute darauf festgelegt, die kritischen Berichte erst als Abschluß (der ganzen Ausgabe oder einzelner Werkgruppen?)

vorzulegen. So angenehm das für die Herstellung der Bände sein mag, so unangenehm empfindet man es, wenn man die Ausgaben benutzen muß, bevor der kritische Apparat zur Hand ist, — und das müssen wir doch alle.

Daß die Willaert-Ausgabe so gut vorwärtskommt, ist hoffentlich ein gutes Omen auch für die anderen angefangenen Reihen des *Corpus Mensurabilis Musicae*. Sie ist jedenfalls ein Unternehmen, das dem American Institute und vor allem den Hrsg. — bei Gerstenberg liegt Zenzks Erbe in den besten Händen — Ehre macht.

Hans Albrecht, Kiel

**Anton Bruckner**: Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien. Herausgegeben von Ernst Schwanzara. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1950. 288 S., 215 Notenbeispiele.

Von einem Zeitgenossen und persönlichen Hörer Bruckners genaue Aufzeichnungen über dessen Universitätsvorlesungen zu erhalten, muß jeden Brucknerfreund und jeden Tonsatzlehrer und Komponisten interessieren. Den Hauptteil des Buches bilden sehr sorgfältige und lückenlose Niederschriften von Bruckners Vorlesungen aus den Jahren 1891—94. Da der Stoff sich alljährlich wiederholte, konnte der Herausgeber aus drei Jahrgängen eine minutiöse Darstellung zusammentragen, die nicht nur alle Einzelheiten des eigentlichen Unterrichts, sondern auch mit großer Genauigkeit einen Eindruck der Lehrweise und der peripheren Bemerkungen, Scherze und Vorkommnisse übermitteln.

Dem Hauptteil geht eine umfangreiche Einführung voran, die Ausführungen über Bruckners musikalischen Bildungsgang, Simon Sechters Kompositionslehre, ferner eine Abhandlung über Bruckners Verhältnis zur Universität Wien, zu akademischen Behörden, Professoren und Studenten, und schließlich eine kritische Wertung des schon bekannten, flüchtigen Kolleghefts von Carl Speiser enthält. Zahlreiche Notenbeispiele, gesondert in beigelegtem Heft, und einige Facsimiles ergänzen den Text.

Der Herausgeber hat in seinen Stenogrammen zweifellos eine authentische, in allen Einzelheiten genaue Aufzeichnung festgehalten. Die Einführung enthält überdies eine große Zahl von Einzelheiten und Bemerkungen, die für die Brucknerforschung vielfach neues Kleinmaterial und in nicht wenig

Punkten auch Richtigstellungen bedeuten. Das Beiläufige, Anekdotische nimmt manchmal fast überhand; und ebenso die Neigung des Verfassers, den Meister gegen damalige Anfeindungen, gegen Mißverständnisse und Angriffe auf sein künstlerisches Werk zu verteidigen. Vieles davon klingt heute antiquiert, wenschon es aus der Perspektive des Verehrers und Adepten verständlich erscheint.

Bruckner hat vom S.-S. 1876 bis Anfang W.-S. 1894 an der Wiener Universität gelesen. Da die vorgelegten Wiedergaben aus den letzten Jahren stammen, dürften sie eine Art endgültiger Fassung seines Lehrsystems darstellen. Dabei ist anzunehmen, daß sich dieses im Lauf der 18 Jahre wenig geändert hat. Bei der inhaltlichen Beurteilung ist zu berücksichtigen, daß diese Universitätsvorlesungen sich an Studenten wandten, nicht an Konservatoristen; es ist sicher, daß Bruckners gleichzeitiger Unterricht am Konservatorium den Stoff mehr ins Technische vertiefte, insbesondere den Kontrapunkt, von dem in unserer Vorlage wenig zu hören ist, viel eingehender behandelte.

Was nun den eigentlichen Inhalt der Lehre des Meisters betrifft, so erscheint sie aus dem Rückblick von heute interessant und überraschend. Aufbauend auf Sechters Kompositionslehre, bleibt Bruckner völlig im Rahmen der Untersuchung von Stufenverbindungen. Es findet sich nichts über die Gestaltung größerer Zusammenhänge; der Generalbaß ist nur mit einem dürftigen Beispiel vertreten; die Aufgabe der Harmonisierung gegebener Melodien wird nicht gestellt. Dagegen ist die Behandlung der einzelnen Akkordschritte von eindringlicher Genauigkeit. Die Subtilität der Beschreibung dieser Vorgänge läßt die Vergröberung unserer heutigen Unterrichtsmethoden erkennen; sie mußte den aufnahmefähigen Schüler zu einer heute kaum mehr angestrebten Sorgfalt des Hörens führen. Eigentlich ist das alles nur Stimmführungslehre, dargestellt an sämtlichen möglichen Verbindungen von Dreiklängen, Septakkorden und Nonakkorden der Dur- und Mollstufen. Die Modulation wird unter der Bezeichnung „Tonwechslung“ nur kurz gestreift; zu Kontrapunkt und Fuge finden sich gar nur Andeutungen. Irgendwelche Bemerkungen zur Melodiegestaltung über den zweiten oder dritten Ton hinaus fehlen. Aber die Akkordverbindungslehre ist auch für den heutigen Beurteiler, und gerade für diesen, sehr eindrucksvoll.

Hermann Erpf, Stuttgart